



YISHU YU XINYANG

艺术与信仰

——道经图像与中国传统绘画关系研究

(彩色版)

许宜兰◎著



宗教文化出版社

本书中的“道经图像”，是指道教经典中所绘制的图像。这些道经图像主要是从《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》等书中选取的图像。这些道经图像反映了不同时期的道教神仙信仰。道经图像本属于道教范畴，它们虽然只是为了宣传道教教义以及修道的需要而绘制的，创作初衷并不是为了艺术欣赏。但毕竟具有可视的特点，同时具有艺术欣赏价值，因此，也可纳入美术的范畴。



上架建议 宗教 道教

ISBN 978-7-5188-0075-9



定价：65.00元

Y I S H U Y U X I N Y A N G

艺术与信仰

——道经图像与中国传统绘画关系研究

(彩色版)

许宜兰◎著

宗教文化出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术与信仰:道经图像与中国传统绘画关系研究/许宜兰著.--北京:宗教文化出版社,2015.12

ISBN 978-7-5188-0075-9

I. ①艺…II. ①许… III. ①道教-关系-中国画-研究 IV. B958.2J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 191490 号

艺术与信仰

——道经图像与中国传统绘画关系研究

许宜兰 著

出版发行: 宗教文化出版社

地 址: 北京市西城区后海北沿 44 号 (100009)

电 话: 64095215(发行部) 15801626138(编辑部)

责任编辑: 霍克功

版式设计: 陶 静

印 刷: 北京柯蓝博泰印务有限公司

版权专有 侵权必究

版本记录: 880×1230 毫米 32 开本 16 印张 395 千字

2015 年 10 月第 1 版 2015 年 10 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5188-0075-9

定 价: 65.00 元

序

潘显一

《艺术与信仰——道经图像与中国传统绘画关系研究》是洛阳师范学院许宜兰副教授主持的2011年国家教育部规划基金一般项目的最终研究成果,也是她在《道经图像研究》专著(入选四川大学道教与宗教文化研究所面向全国遴选的“儒释道博士论丛”,2009年由巴蜀书社出版)之后推出的又一力作。其学术视野、选题目标、材料准备、论证思路都有跨越式进步,不但拓展了我们师生从事的“道教与中国审美文化研究”和“道教审美文化研究”的学术研究系统,还将自己的“子课题”打造成为独立的、可持续的学术研究之平台。可以说,其学术创新的意义和价值,已经超过其选题及其内容的本身。

黑格尔《美学》中说:“艺术到了最高阶段是与宗教直接相联系的。”艺术和宗教信仰在中外艺术史上都有过紧密的结合,翻开历史画卷,相当长的阶段是以宗教艺术为主导,在人类艺术宝库中,大量的稀世珍宝与宗教信仰有关。宗教艺术是宗教学的一个重要组成部分,同时,也是宗教信仰与艺术的融合体,与世俗艺术有着根本区别。世俗艺术着重反映世俗生活,宗教艺术则以宗教为指导思想,着重从宗教中寻找艺术表现的根据,致力

于生动地表现宗教的教义和精神,把发展和传播宗教的教义和精神作为自己的神圣职责。许多世俗艺术,不仅直接取材于宗教经典和传说,而且还从宗教艺术的传世名作中汲取了许多有益的营养。我国当代美学家宗白华先生说:“艺术从宗教中获得深厚的热情的灌溉。艺术与宗教携手了数千年,世界上最伟大的建筑、雕塑和音乐多是宗教的,第一流的文学作品也是基于伟大的宗教热情。”

艺术与宗教信仰的这种密切关系,在中国土生土长的宗教——道教中更是得以充分显现。道教作为具有中国民族文化特色的传统宗教,以神仙信仰为核心,以修道成仙为终极追求目标。它渊源于古代的阴阳五行理论、道家黄老学说、鬼神崇拜、神仙信仰,以及占卜、谶纬、符箓、禁咒等方术,包容了中国古代宗教、古老神话、民间信奉的众神,并且受到佛教传入的影响,逐步形成了一个完整的神仙体系,包括先天之圣、后天仙真和道教民俗神。历史上,道教徒围绕神仙信仰撰写了大量的道教经典文献,即道经。道经除了文字外,还有大量民间刻工刻绘的插图,我们称之为道经图像。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,并对中国传统绘画神异奇幻艺术风格的形成产生了直接的、持续的和深远的影响。道经图像是中国传统神仙绘画的重要组成部分,更是道教审美文化的重要组成部分。

已知的史料证明,道经图像发端甚早。道教早期经典、成书于东汉的《太平经》中已经有乘云驾龙图、东壁图、西壁图等刻印

的版画形式,利用画像以助思神。因此,道经图像对中国传统绘画艺术的影响自然也源远流长。绘画史上具有神仙意蕴的道教母体形象诸如三清尊神、真武大帝、八仙、关帝、文昌等形象不仅道经图像中有图像表现,而且在壁画、水陆画、文人画、版画等画种中都有大量的显现。

道教壁画、水陆画方面,自道教产生后便十分注意利用壁画这一艺术形式宣扬自己的教义。唐人崇奉道教,当时的画家均善画壁画。据记载,洛阳玄元皇帝庙有吴道子画的《五圣千官图》,另外还有太清宫、咸宜观壁画。宋代是道教壁画发展的鼎盛时期。现存纽约的武宗元传世之作《朝元仙仗图》,即为当时壁画之粉本。元代道教壁画在中国美术史上占有重要地位,现存元代道教壁画较多,主要有山西省洪洞水神庙明应殿壁画、山西高平县圣姑庙壁画、山西稷山青龙寺壁画、河北省毗卢寺壁画、山西永乐宫壁画等。

文人画方面,据画史记载,早在魏晋时期,善画道教题材的顾恺之绘制的《列仙传》和《洛神赋图》,对后世影响很大。唐代画家阎立本绘有《元始像》、《行化太上像》、《北帝像》等,吴道子绘有《二十八宿像》、《天尊像》、《列圣朝天图》、《送子天王图》等。宋代的《画史汇传》等典籍中,对当时善画道释画的能手多有记载,以武宗元最为著名。元明清文人画成为中国传统绘画主流,特别是明清时期,随着道教谱系的完善,文人画家以老子、庄子、西王母、钟馗、八仙、麻姑等等神仙为题材的绘画作品大量涌现,形式风格丰富多彩。许多神仙传说故事都被表现在绘画艺术之中。

同时,道经中基于洞天福地思想所描绘的天宫、仙山、人间

宫观等虚拟的神仙境界图像，对文人的山水画影响巨大。宋元文人画兴起，山水画也得以成熟和繁荣。至明清，文人画家更是把神仙居住的洞天福地描绘成世外桃源，增加了许多描写归隐田园、寻仙访道、采石炼丹的情结，反映出文人追求的“清静无为”、“返璞归真”的心态和情趣，借山水的放达幽深以喻人与世无争的精神追求。

版画方面，道经图像属于雕版刻印的木版画。它的来源应该追溯到汉代的石刻画像。东汉《太平经》中的乘云驾龙图等版画形式，利用画像以助思神。魏晋南北朝时期的《太上老君大存思图注诀》、六朝《上清大洞真经》六卷中都保存有早期存思图像。隋唐、五代时期，伴随佛道两教的兴盛，木刻版画的作用和功能以印制佛道经卷、宣传宗教教理教义为主。宋元时期的印刷技术有了很大的进步，木刻版画在佛道经卷中开始出现山水景物作为插图。尤其道经中出现的神仙谱系图像丰富多彩、刻画精美。诸如：宋代张商英所作的《三才定位图》和元代《许太史真君图传》、赵孟頫所作的《玄元十子图》等已经能使我们明白其木刻版画高深精美的艺术成就。明初的木刻版画，继承了宋元的风格。明清时期版画插图几乎遍及各种书籍之中，几乎是无书不图，无图不精。

明清时期，道教的神仙信仰既有上层社会的抬举，也有广大民众的崇奉，而道经图像更多地反映了民间劝善伦理色彩。在《藏外道书》、《道藏辑要》、《道藏精华录》所辑之中，特别是诸如《三教源流搜神大全》、《八十一化图》、《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》、《太上感应篇图说》等道经中，可以清楚地发现，道经图像与中国传统诸多绘画种类有着千丝万缕的联系。明清道教的世

俗化、民间化特点,可以在该时段大量的文人画、年画版画、水陆壁画中找到其宗教根源。

众多的道经图像大都是历史上没有留下姓名的民间画工的杰作,而他们由于没有一定的社会地位,很少有画史记载,其作品也一直被宫廷、文人绘画的成就所掩盖。这些无名的民间画师,虽然画艺高超,但不为人知,很少有人对他们所创作的艺术作品进行研究。正是这些不知名的画工,从事的美术工作的项目和范围非常广阔,对社会的文化生活影响巨大,诸如道书刻本中众多的道经图像、水陆壁画、年画版画、建筑彩画等等方面都给我们留下了诸多的艺术宝藏,而中国传统绘画诸如宫廷、文人画中也有诸多和传统民间画工们所刻印的道经图像相互借鉴所表现出的丰富多样的艺术形式。这些图像内容,过去各家美术论著及道教文献中虽有部分研究论述,但专门针对道经图像和中国传统绘画及两者关系的,尚未有较为系统的、全面的研究。

这本专著学术领域横跨宗教学与艺术学。作者结合中国绘画史上大量相关的绘画作品及资料记载中具有代表性的道经图像,阐释了道经图像与中国传统绘画诸多种类之间的相互影响,还从传统人物绘画、山水绘画中探寻道教母体以及传统绘画所具有的道家、道教元素、历史上著名的道人画家,并剖析了道经图像和中国传统绘画诸多作品的相互交流和互动。作者查阅了大量资料,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、道教思想与道教美学,既归纳整理了道经图像的神仙、修炼、洞天内容,考察了道经与图像的历史渊源,又结合道教史料和古代画史、画论、考古发掘等,展现了道教艺术和中国传统绘画之间密切的联系。作者挖掘、研究道经图像

和传统绘画的相互关系,有利于人们重新认识道教经典中绘画作品在中国美术史上的重要地位,也有利于梳理、廓清许多中国传统美术题材的源头,对于古为今用、弘扬传统文化、促进新时期中国美术的研究和发展具有重要意义。这项研究也有助于我们拓展道教研究视野,有助于我们深化对中国审美文化的探索。因此,该专著的创新性,也在于填补了道经图像和中国传统绘画研究某些方面的空白,具有明确的开拓性目标。

这本值得祝贺的力作,正如作者所言,只是一个新的起点。浩若烟海的道教传统文化特别是道教审美文化,还有许许多多领域需要我们去探索和发掘。这本书所论也许只是其中一个有趣味的小部分,但集腋成裘的努力和爬罗剔抉的功夫,至少是该专著及其作者留给我们同行在学术态度、专业精神方面的一次示范吧。

于四川大学江安花园“见道斋”

2015年3月8日

目 录

序 / 1

潘显一 / 1

第一章 道经图像概述 / 1

第一节 神仙谱系图像 / 27

一、神仙谱系图像概述 / 28

二、道经中的神灵图像 / 40

三、道经中的仙真图像 / 50

第二节 修炼图像 / 69

一、道经中的存思图像 / 70

二、道经中的道德修炼成仙图像 / 81

第三节 洞天福地图像 / 96

一、洞天福地图像概述 / 96

二、洞天福地图像渊源 / 98

三、道经中的洞天福地图像举要 / 103

第二章 传统绘画中的道教母题 / 120

第一节 传统人物绘画中具有神仙意蕴的道教母题 / 121

一、文昌帝君 / 121

二、三清尊神 / 125

三、真武大帝 / 131

四、八仙 / 142

五、关帝 / 153

第二节 传统山水画中所体现的道教洞天福地思想 / 161

一、山水画渊源和《山岳真形图》 / 162

二、文人山水画与道教中的神仙崇拜 / 167

第三章 中国传统绘画中的道家、道教因素 / 178

第一节 文人绘画中的“道家”因素 / 181

一、文人、士大夫在中国历史上接受道家思想

影响的两个重要时期 / 182

二、中国古代文人画中道家思想审美理念的渗透 / 183

第二节 文人绘画中的“道教”因素 / 197

一、文人、士大夫在中国历史上接受道教思想

影响的历史演变 / 200

二、中国古代文人画中道教神仙思想审美理念的

渗透 / 203

第三节 年画中的“道教”元素 / 232

一、门神、钟馗等题材作品个案分析 / 242

二、福禄寿星年画中蕴含的道教信仰 / 263

第四节 水陆道场画中的“道教”元素 / 272

一、水陆道场画 / 272

二、含有“道教”元素的水陆画举要 / 292

三、研究水陆画、黄箓图的价值 / 302

第四章 道人画家 / 305

第一节 宋徽宗与道教绘画 / 315

第二节 黄公望与道教 / 322

一、黄公望在国画史上的地位 / 322

二、黄公望与全真道 / 323

三、黄公望的绘画思想 / 327

第三节 石涛与道家、道教 / 329

一、道家思想对石涛绘画理论的影响 / 330

二、道教神仙思想对石涛的影响 / 332

第四节 元明两代天师画家 / 337

第五章 道经图像与传统绘画的交流与互动 / 344

第一节 由《三才定位图》分析道经图像与传统绘画的相互影响 / 344

第二节 由道经中的八仙图像分析传统绘画和道经图像的关系 / 353

第三节 由道经《三教圆融图》分析道经图像与传统绘画的相互影响 / 364

第四节 由《太平经》中的《乘云驾龙图》分析道经图像和传统绘画的相互影响 / 371

第五节 由《金液还丹印证图》、《内经图》分析道经图像和传统绘画的相互影响 / 385

第六章 信仰、生活与艺术 / 399

第一节 道经图像——一种信仰的艺术方式 / 399

一、道教信仰和日常生活的关系 / 400

二、道经图像——信仰、艺术的结合 / 408

第二节 宗教化生存状态中的艺术 / 412

一、中国民间艺术与宗教 / 421

二、佛教美术 / 427

三、道教美术 / 441

第三节 道经、艺术的精神信仰生活 / 446

一、由老子《道德经》、庄子《南华真经》看古人的
艺术精神生活方式 / 446

二、由道经中的道教斋醮仪式看其呈现出的神仙
思想以及在民俗生活中的具体呈现 / 451

结 语 / 464

参考文献 / 469

图片索引 / 484

第一章 道经图像概述

道教是中国土生土长的宗教。在历史上,它对中国的政治、思想、文化、民俗、艺术等多方面都产生过重要而深远的影响。在道教的产生、发展和传播过程中,产生了大量弘扬教义、记载道教徒自身修炼、体悟和教务活动的经典。这些经典博大精深、浩如烟海,统称之为“道经”^①。在道经中,除文字外,还有大量的插图,我们把后者称之为“图像”^②。“图”指图画,“像”指形象,这里主要指神灵的画像。

这些道经图像^③是道教思想与美术图像的结合品,是道教思

① 如现存之明代《正统道藏》、《万历续道藏》、《道藏辑要》、还有当代出版的《藏外道书》、《中华道藏》、《道藏精华录》,以及其他一些散落未收入的道书等。这些书籍加在一起,基本能够反映现存道教典籍的全貌,我们统称之为“道经”。

② “图像”:《说文解字注》中解释:“‘图’,画计难也。《左传》曰:‘咨难为谋,画计难者,谋之而苦其难也’。《国语》曰:‘夫谋心素见成事焉,而后履之。谓先规画其事之始终曲折,历历可见。出于万全,而后行之也。古引申之义谓绘画,为图’”;“‘像’,各本作象也。虽韩非曰:‘人希见生象也,而案其图以想其生。’故诸人之所以意想者皆谓之象。”又曰:“‘象也者,像也。’”参见:(汉)许慎撰,(清)段玉裁注:《说文解字注》,上海古籍出版社,世纪出版集团,1981年,第277页、第375页。

③ 本书中的“道经图像”,是指道教经典中所绘制的图像。这些道经图像主要是从《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》等书中选取的图像。这些道经图像反映了不同时期的道教神仙信仰。道经图像本属于道教范畴,它们虽然只是为了宣传道教教义以及修道的需要而绘制的,创作初衷并不是为了艺术欣赏。但毕竟具有可视的特点,同时具有艺术欣赏价值,因此,也可纳入美术的范围。

想和教义的重要表现手段和传播载体。道经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,也是人类精神历史中最闪光的一部分:一方面,它们将道经文字的内容转化为形象生动的形式,更易为大众所理解,它是道家、道教思想家思索和想象的结晶,因此在道教教义的传播中扮演了不可或缺的角色;另一方面,它们往往具有独立的艺术价值,是中国美术的重要组成部分,属于道教美术的范畴,并对中国美术神异奇幻的艺术风格的形成有着直接的影响。

但是,长期以来,同为宗教艺术,人们更多关注的是佛教艺术,而对道经图像、道教艺术的研究很少。本节对道经图像作以概述,并对道经图像、道教艺术的研究现状和刻印流布作一分析探讨。

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,道教庙宇中的道教始祖、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画以及道教修道生活画等。”^①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,而且数量众多,因此应该视为道教美术的范畴。

道经图像数量庞大,内容包罗万象,细致划分大致有符箓、神仙、道术、器具、药物、易图等几种。由于图像包涵面广,文章不可穷尽。本文主要从神仙信仰的角度把道经图像区分为神仙图像、修炼图像、洞天福地图像三大类。本章依次进行梳理,在介绍这些道经图像及其主题的同时,揭示图像所反映的道教思想及其演

^① 卿希泰主编:《中国道教》,四,东方出版中心,1996年,第66页。

变、图像所具有的文化价值与意义,以及这些图像和中国传统美术之间的相互影响关系。

道教图像是经历长期发展才逐渐丰富和完善的。在东汉早期道教出现以前,方士们便绘制出许多图像,如符书、修炼图、服食用的草木图等。早期道教影响逐渐加强后,图像绘制方法得到进一步继承与发扬,如早期《太平经》中出现的东壁图、西壁图、乘云驾龙图。至魏晋时期,图像类道书已经初具规模,这在晋代出现的第一部道藏中有鲜明体现。郑隐藏书被称为最早的“道藏”。葛洪在《抱朴子内篇·遐览》中对其进行分类时,将道书分为道经与诸符两大类,二者数量大致相当,分别为六百七十卷与五百数十卷。如果将诸符归为图像,再加上道经类中的图经,那么早期道经中以图像为主要内容的道书占有相当高的比例,可以看出道经图像在道教中的重要位置。

至南北朝时期,在日趋完善的道经分类中,符与图都成了专门的道书分类,并延续下来。《道教义枢》卷2《十二部义第七》对当时纂修的三洞四辅七步法之下的十二部作了详细解释:第一本文者……第二神符者,即龙章凤篆之文、灵迹符书之字是也。神以不测为义,符以符契为名。谓此灵迹,神用无方,利益众生,信如符契。第三玉诀者……第四灵图者,如舍景五帝之象、图局三一之形,其例是也。图,度也,谓度写玄妙,传流下世。第五谱录者……第六戒律者……第七威仪者……第八方法者……第九众术者……第十记传者……第十一赞颂者……第十二章表者……^①由此文可以看出,符与图成为撰修道藏的两个重要分类。

唐代,在统治者的大力倡导下,道经数量非常可观,并多次撰修道藏。如唐前期尹文操《玉纬经目》共著录道经达七千三百

^①《道藏》,第24册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第816-817页。

卷。^①至唐玄宗时期,道经数量进一步增多,“玄宗著《琼纲经目》,凡七千三百卷。复有《玉讳别目》,记传疏论相兼,九千余卷”。^②唐玄宗支持编撰的这两部道藏达到了唐代整理道书的高峰。

宋代,印刷术在道经中的普遍使用,使得道经的造作与传播有了重大发展,其数量大增,同时道经中的图像内容也有了极大发展,有学者将其特征概括为三个方面:首先是符箓之造作渐趋精细化、复杂化;其次是开始出现将各种图谱、符箓、秘文、印章等汇集于一身的综合著作;三是随着唐末五代内丹道教的兴起,与内丹修炼有关的符图日益增多起来,并渐成一股潮流,其意乃试图通过有形的图像来传达抽象的丹道之理。^③

宋代以后,尤其是明《正统道藏》的编撰,对道教图像的保存与传播起到了不可忽视的作用。

明代的《道藏》(包括《正统道藏》与《万历续道藏》)中神符与灵图两类收录了大量相关图像,后者有洞真部的《修真太极混元图》、《金液还丹印证图》、《修真历验钞图》、《上清太玄九阳图》、《三才定位图》、《上清洞真九宫紫房图》、《周易图》、《玄元十子图》等;洞玄部的《上清八道秘言图》、《上清含象剑鉴图》、《玄览人鸟山经图》、《太上玉晨郁仪结璘奔日月图》、《上方大洞真元妙经品》、《许太史真君图传》、《洞玄灵宝五岳古本真形图》;洞神部的《太上通灵八史圣文真形图》、《图经衍义本草》等数十种。^④此外,如《藏外道书》等其他带有插图的普通道书更是不胜枚举。

神仙信仰是道教的核心内容。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

①《道藏》第34册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第516页。

②《道藏》,第9册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第346页。

③朱越利主编:《道藏说略》上册,北京燕山出版社,2009年,第254页。

④张鲁君:《〈道藏〉人物图像研究》,2009年,山东大学博士论文,第2-3页。

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。”^①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。”^②

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”最初含义是不同的,从天而人的是神,由人而天的是仙。^③

道教中的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,继承了长生不死成仙之说,包容了中国古代宗教、古老神话、民间信奉的众神,是一个完整的神仙体系。本书研究的对象是广义的神仙。

道教是以信仰“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

① 卿希泰主编:《中国道教史》,第1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。

神仙形象的文字。《道德经》曰：“深根固蒂，长生久视之道。”^①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》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的图像。

二是神通而逍遥。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，来去自如。《庄子·逍遥游》曰：“藐姑射之山，有神人居焉……乘云气，御飞龙，而游乎四海之外。”^②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。”神仙这种神通而逍遥的特征在道经图像中也有大量反映。比如：在《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》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。

①王卡点校：《老子道德经河上公章句》，中华书局，1993年，第231页。

②《道藏》，第11册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第568页。

三是至善成仙。“长生之本，惟善为基”。^①《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。还说“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。”^②《抱朴子·对俗》说：“人欲地仙，当立三百善；欲天仙，当立千二百善。”^③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。”^④由此可见，行善对成仙至关重要。

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。诸如：在《阴骘文像注》、《阴骘文图证》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，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求得长生不死。同时，道教中人还认为，通过饮食、存想、导引、服气、守一、房中、内丹术等方式修炼，对延续生命有神奇功效。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》等众多图像都描绘了道门中人为了探求长生之路而进行的自我修炼方式。

①《道藏》，第18册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第166页。

②《道藏》，第18册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第166页。

③《道藏》，第28册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第181页。

④《道藏》，第28册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第181页。

正因为道经图像的产生是建立在神仙信仰基础上的,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,因而很多道经图像都表现出丰富的想象力。这种幻想、想象不仅创造出玄虚梦幻的形象,同时必然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活动的体系,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,其中一谈及就要将其同想象的神灵相连。可以说,想象中能够召神集神、感动群灵乃是道经图像用于科仪、存思、内丹修炼等活动的基础和动因。

道经图像不单娱神,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,从中得到直观的美的感受、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,维护社会安定。这是包括道教在内的宗教拥有广泛群众基础并得到统治者推崇的主要原因。

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。而这些气氛的造成,和道教水陆画作用密切,而很多道教水陆画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中,仰启尊神。

法国学者安娜·赛德尔^①在《西方道教研究编年史(1950-

^① 安娜·赛德尔中文名字为索安。

1990)》长篇报告中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偏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。”^①

正像安娜·赛德尔指出的那样,国内外关于道教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,对道经图像与中国传统绘画的关系做进一步研究似乎更没有引起学术界的关注,这也从另一个角度说明,道教图像的研究具有创新性和开拓意义。

关于道教图像的研究,海外道教研究者们对道教图像的重要性认识较早,并先后围绕道符、道教肖像与绘画艺术、道教法器 etc. 专题撰写了大量研究论著。以下我们对相关内容作简要介绍。^②

道符,作为道教图像的一种类型,其神秘性及宗教内涵引起西方学者的广泛兴趣,出现多种研究成果。由于道符种类多,其中较为特殊的,诸如五岳真形图就是其中的重要一种。日本的菊丘文坡、横山润等人很早就讨论过五岳真形图的思想内涵。法国汉学家沙畹(Chavannes Ediyard)的《泰山——有关一种中国崇拜的专题论文》对泰山做了全面研究,并探讨了《五岳真形图》;施舟

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。

② 以下介绍参考了法国学者索安著,吕鹏志等译(Anna Seidel)《西方道教研究编年史(1950-1990)》(中华书局2002年)、李养正主编《当代道教》(东方出版社2000年)、陈颖飞《近二十年海外道教研究回顾》(《中国史研究动态》2003年第1期)、刘屹《近年来道教研究对中古史研究的贡献》(《中国史研究动态》2004年第8期)、张鲁君:《〈道藏〉人物图像研究》,2009年,山东大学博士论文,第7-9页、许宜兰《道经图像研究》,巴蜀书社,2009年等资料。

人(Kristofer M. Schipper)的《五岳真形图的信仰》,探讨了真形图的宗教意义。但都没有注意到其地图特征。20世纪初,日本学者小川琢治发表《中国地图学之发达》一文,首次提出五岳真形图是一种古代地图,这种观点后来得到学者广泛接受,并出现很多更为深入的研究,如井上以智为的《五岳真形图考》,对五岳真形图的版本、年代及其演变情况作了详细分析。李约瑟(Needham Joseph)认为真形图是绘制等高线地图的早期尝试,其技法较之现代形式也不逊色。^①鲍菊隐(Boltz Judith M.)《道藏中的制图法》一文讨论了《道藏》中的制图技术,分析了五岳迷宫图和天界、阴间图、画于九宫魔方中且以九为布局单位的空间图、星图、祭坛与祈祷室的平面图等。

在道教与绘画艺术方面,西尔伯杰尔德(Silbergeld Jerome)的《西方的中国画研究——一篇关于学术状况的研究》一文^②介绍了佛教和道教图像。汤普森(Thompson Laurence G.)的《道教肖像》^③,讨论了道教肖像的象征和功能。道教壁画、绘画等方面,怀履光(White William Charles)的《中国庙宇壁画——三世纪的三幅壁画研究》(Toronto,1940)对多伦多安大略皇家博物馆的三幅元代道教壁画作了研究,开启了中国道教壁画研究的先河。其他如考尔巴克(Kaulbach Barbara)的《对道教画卷的解释》和《当今台湾宗教实践中的地狱画像》、鲁惟一(Loewe Michael)的《通向天堂的道路——中国人对不死的探求》^④等涉及到对道教绘画的研究。另外,巫鸿《早期中国艺术中的佛教成分(公元二和三世纪)》^⑤、《汉代道

① *Science and Civilization in China*, Vol. III. Cambridge: Cambridge University Press, p546, 1959.

② *Journal of Asican Studies*, 46:849-97, 1987.

③ *The Encyclopedia of Religion VII*, Mircea Ekuadem ed, New York, MacMillan, pp50-4, 1987.

④ London: George Allen & Unwin, 1979.

⑤ *Artibus Asiae* 47.3-4: 263-352, 1986.

教美术试探》、《地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构》等文章中讨论了早期道教信仰内容相关的图像。以上介绍可以看出,关于道教绘画等方面的研究已经不少,尽管如此,这一领域值得进一步挖掘的东西还有许多方面有待更进一步研究。

与国外学术界相比,国内对道教图像的研究起步较晚,20世纪90年代以后,人们对道教图像的相关研究逐渐增多,主要偏重于在道符、章表符印法器等、造像石刻、道教与艺术等几个方面,对于道经图像和传统绘画方面的研究尚很薄弱。

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》、《太上玉晨郁仪结璘奔日月图》、《上清黄庭五脏六腑真人玉轴经》^①、《金液还丹印证图》^②、《上清太玄九阳图》、《修真十书金丹大成集》^③、《上乘修真三要》^④、《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箓》、《太上老君大存思

①《道藏》,第34册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第289页。

②《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第107页。

③《道藏》,第4册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第635页。

④《道藏》,第4册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第197页。

图注诀》^①等图像,该书未选入。^②

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*《道教与中国艺术》一书,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。张鲁君于2009年所写博士论文《〈道藏〉人物图像研究》,分别从道藏中的神仙图像予以图像学解读。朱宇炎《明版本〈性命圭旨〉全书中的道画》,载于《中国道教》1995年01期,文中涉及道经《性命圭旨》中的图像学分析。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。在本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。许宜兰著《道经图像研究》一书,2009年11月由四川巴蜀书社出版,在该书中以道教神仙信仰为切入点,分别从道经中神仙、洞天、修炼三方面图像进行深入分析,但尚有大量内容有待挖掘。

目前国内学界在道教艺术研究上所取得的重要进展及研究

①《道藏》,第18册,北京文物出版社,上海书店,天津古籍出版社,1988年,第719页。

② 朱越利:《上清八道秘言图》一卷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》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;在《修真十书金丹大成集》有无极图等10幅;《上乘修真三要》中有12幅图像类似于连环画的修炼存思图;《无上玄元三天玉堂大法》卷一中有入形头部图像的符图共计8幅、另有类似图案的九岳灯图;卷二十有人头图像的符图共计8幅,并有太上预修救苦黄箓和无上长生图,描绘了十方诸天尊化形十方界,普渡众人的图像。卷二十一人物符图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》卷上还有存思之神诸如三元帝君等以及入形头像的符图22幅;《太上玄天真武无上将军策》一卷内有玄天大圣真武无上将军像、玄天真武将军策图1幅;《太上老君大存思图注诀》有10幅存思图。

成果诸如:

胡文和《四川道教佛教石窟艺术》(四川人民出版社1994年)、《中国道教石刻艺术史》^①以及《陕西北魏道(佛)教造像碑、石类型和形象造型探究》^②、李淞《一块北魏羌族的道教造像碑》^③与《临潼六通北朝造像碑考释》^④、张明远《太原龙山道教石窟艺术研究》等。丁若木《道教与中国画略论》^⑤、丁培仁《从黄公望〈写山水诀〉看道教的悟性思维方式》^⑥、张松辉《道家道教与司空图》^⑦、王霖:《唐代寺观壁画札记》^⑧、高明《陕西耀县药王山南庵道教壁画初探》^⑨等。

郑振铎在《中国古代木刻画史略》一书中,涉及到了许多早期中国道教木刻艺术。李淞主编《道教美术新论》是首届道教美术史国际研讨会的论文集,主要从道教的壁画、雕塑、水陆画等方面进行了分析论述。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。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,有李淞所写的《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年)至唐哀帝天祐二年(905年)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

① 胡文和:《中国道教石刻艺术史》,高等教育出版社,2004年。

② 《考古与文物》2007年第4期。

③ 《中国道教》1994年第3期。

④ 《中国道教》1996年第2期。

⑤ 《道家文化研究》第9辑1996年。

⑥ 《宗教学研究》,1998年,第2期。

⑦ 《中国文学研究》,1997,第3期。

⑧ 《新美术》,1999年,第3期。

⑨ 《世界宗教研究》,2007年,第3期。

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。其编著的《卧游仙云——中国历代绘画的神仙世界》(五洲传播出版社,2011年出版),把历史上的一些文人道画作了介绍。

胡知凡著《瑰奇清雅——道教对中国绘画的影响》(上海辞书出版社,2011年出版),按照章节把道教对中国绘画的影响作了梳理。胡文和著《中国道教石刻艺术史》(共上、下两册)一书,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。本书通过大量的图像和说明文字,使人对道教造像有了更深入的了解。

汪小洋、李彧、张婷婷著《中国道教造像研究》,就中国道教造像发展做了简单梳理。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》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,通过对五天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,并介绍了佛道水陆画与民间神祠壁画等内容。

王育成著《明代彩绘全真宗祖图像研究》一书,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》涉及到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：路工所写的《道教艺术的珍品——明辽宁刊本〈太上老君八十一化图说〉》（载于《世界宗教研究》——1982年2期）；杜哲森所写《中国传统绘画中的道家意识》（载于《齐鲁艺苑》1988年2期）；刘仲宇所写《道教对中国绘画影响述评》（载于《宗教学研究》1988年3期）；朱禹惠所写《道教与道家思想对中国美术的影响》（载于《世界宗教研究》1992年1期）；马季戈所写《元明两代天师画家及其作品》（载于《文物》1992年11期）；王荣国《道教人物画及其文化透视》（载于《厦门大学学报》1993年2期）；王宜峨所写《道教宫观及建筑艺术》一文（载于《世界宗教研究》1989年第三期），郭相颖所写《大足石刻中的道教和“三教合一”造像》一文（载罗传芳主编的《道教文化与现代社会》一书，由沈阳出版社2001年出版），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》，由沈阳出版社2001年出版），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（载李裕民主编的《道教文化研究》第一辑，由书目文献出版社出版）。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年第二期)、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》(由中山大学出版社2000年出版)、肖海明所写《走向神圣——真武图像的综合研究》(由中山大学出版社2005年出版)、许宜兰刊登在《求索》中的《神仙思想在明清美术中的表现》等。

特别是近几年出版的道教考古著作,里面有大量与道教图像有关的内容,如张勋燎与白彬合著的《道教考古》^①、刘昭瑞的《考古发现与早期道教研究》(文物出版社2007年版、王家佑的《道教考古文集》^②等。

本书中涉及道教、历史、宗教艺术、中国传统绘画等内容。在研究中,重点采集了三方面的材料: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,民间遗留的诸多道教绘画作品和大量中国传统绘画作品。第三是有关神仙、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,本书旨在通过道经图像和中国传统绘画的研究,探讨两者之间的内在联系。

道教宣传教义,并不单纯依靠文字,还用到大量的道经图像以图解释教义。目前,我们能见到古代道教书籍插图的方式主要

① 张勋燎、白彬合著:《道教考古》,线装书局,2006年。

② 王家佑:《道教考古文集》,成都民族宗教文化丛书编委会,2007年。

有几种:书籍卷首的插图;书籍文中的插图,或上图下文,或下图上文,或文中嵌图;内封面或扉页画等。

道经图像属于雕版刻印的木版画。它的来源应该追溯到汉代的石刻画像。石刻画像是刻在石板上的半凸雕或线雕的画像,这些画像表现历史人物和故事,也表现当时的生活。这种画像石如果拓印出来,其手法已接近于后来的刻印的木刻画。

已知的史料证明,道经图像发端甚早。道教早期经典、成书于东汉的《太平经》中有乘云驾龙图、东壁图、西壁图等刻印的版画形式,利用画像以助思神。可惜,只是留存下文字记载,而没有图像保存下来。近代王明所著《太平经合校》中,近人根据《太平经》的文字记载描绘出了这三幅存思图,但也没有具体的刻印人记载。魏晋南北朝时期的《太上老君大存思图注诀》、六朝洞真部的《上清大洞真经》六卷^①中都保存有早期存思图像。

至隋代,《隋书·经籍志》在谈到隋代道教法印时说:“又以木为印,刻星辰日月于其上,吸气执之,以印疾病,多有愈者。”^②这种以木雕印、重复印制副本的办法,与后来的雕版印刷技术相同,两者都是先用木料雕刻出图案或文字,然后再在纸张等物品上大量地重复制作副本。因此,王育成先生认为:《隋书·经籍志》所记道教木质法印的使用,从某种意义上来说,即意味着早期雕版印刷术的诞生。^③当时,道教法印上雕刻出星辰日月等图案,也是道教早期的版画艺术。

据史书记载,道教经书的雕版印刷术大约始于唐朝,到北宋政和年间(1111-1118),《政和万寿道藏》540函,约5481卷全部刊

① 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。”

② (唐)魏征等编:《隋书·经籍志》第四册,中华书局,1973年,第1093页。

③ 王育成:《道教法印令牌探奥》,宗教文化出版社,2000年,第37页。

印。金代《大金玄都宝藏》刊行,元代也刊有《玄都宝藏》,可惜已经不存在(据说北京图书馆还有《玄都宝藏》的另本)。

只可惜,隋唐五代时期,相对于浩森的道经内容来说,道经图像保存下来的只是很少的一部分。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》^①中画有存思修炼图六幅、存思神仙十四幅;在《上清洞天三五金刚玄篆仪经》中画有存思之符箓、金甲朱衣绿带的武士一人;在《洞玄灵宝二十四生图经》共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^②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图赞》一卷^③中画有桐柏真人王子晋得道连环画十一幅图,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》^④中有六幅六腑图。

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:宋代张商英所作的《三才定位图》^⑤(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》^⑥画有服食的一百二十七种灵芝草药图;

①《道藏》,第34册,第99页。按:《道藏》正一部广字号载《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,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第683页。

③《道藏》,第11册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第157页。

④《道藏》,第34册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第289页。

⑤《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,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。

⑥《道藏》,第34册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第316页。

元代《许太史真君图传》二卷(洞玄部)中有非常精美的许逊传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^①(洞真部)中刊有老子 and 全真五祖、七真像十二幅;白玉蟾所作的《金液还丹印证图》^②(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^③;《修真十书金丹大成集》中^④有无极图、天心等九幅图像;《上乘修真三要》^⑤(洞真部)中有十二幅修炼存思图像;《无上玄元三天玉堂大法》(洞真部)^⑥卷一中有人形头部图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风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;在甘肃黑水城出土的木刻画《义勇武安王位》;南宋《无上三天

①《道藏》，第3册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第369页。

②《道藏》，第3册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第103页。

③任继愈主编：《道藏提要》，中国社会科学出版社，1991年，第113页。

④《道藏》，第4册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第635页。

⑤《道藏》，第4册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第903页。原分上下卷，题“圆明老人述”。从此书内容刊，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，每首有一图，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。

⑥《道藏》，第4册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，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)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。

玉堂正宗高奔内景玉书》^①(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》,为建安版画^②,把儒释道列为三教,首画孔子、老子、释迦牟尼三尊,并把各教的尊者无分憎爱地都包罗在书中,共画有神仙图像三十七幅;元大德九年史志经编的《玄风庆会图》是北方木刻画家们的成功之作,背景繁杂,人物多样,处理的方法是简洁明朗,既细致,又能突出主题。

宋元时期的道经图像已经能使我们明白其木刻版画高深精美的艺术成就。此外,大气魄的有插图的书籍,像《博古图》、《营造法式》和《大观本草》等原来的北宋时代的刊本,虽已不可见(有零页,但未见附有插图的页子保存下来),但在后代的翻刻本和摹绘本上犹可看出他们的精致而准确的有上等的科学价值的木刻画的光彩来。这样的作风,一直到明末还保存着。明初的木刻版画,全部继承了宋、元的风格。

明清是中国古代木刻版画发展史上的黄金时期。明英宗于正统九年(1444年)开始编纂《正统道藏》,至正统十年告成,凡四百八十函,五千三百零五卷,其中卷首画七面连式,中间三面绘三清像,在左右众多的道众衬托下显得十分高大突出。

明清时期版画书籍插图几乎遍及各种书籍之中。配图的方式和所在位置也多种多样,呈现百花齐放之势。其创作的成就,既高雅,又甚通俗。不仅是文士们案头之物,且也深入人民大众之中,为他们所喜爱。差不多无书不插图、无图不精工。

这一时期,道教的神仙信仰也开始由上层社会逐渐走向民间,进而得到了广大民众更深入的信仰,道经图像更多反映了民

^①《道藏》,第4册,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“三奔宝箓、玉堂三景之印”,即是书所述之法。

^②建安版画:雕版流派,建安(今福建建瓯)地区刊印的版画。

间符箓劝善伦理色彩,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》等道书中表现的图像众多。

这一时期的道经图像刻印如下:明初《太上玄天真武无上将军箓》一卷^①(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^②(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^③(正一部)中有“太上北极神符”八枚、“北极酆都六宫名”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^④(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,劝善图像刻印大量出现。如《阴骘文像注》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,卷四有四十九幅图,整个《阴骘文像注》作了一百八十二幅连环画;《阴骘文图证》共有八十八幅图;《阴骘文图说》共有一百九十四幅图,使得《阴骘文》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。再如《罗浮山志会编》^⑤共有二十二卷,卷首共有总图三幅,另有三十一幅精美级山水图像;《仙狐源流》^⑥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

①《道藏》,第28册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第500页。

②《道藏》,第28册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第503页。

③《道藏》,第28册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第523页。

④《道藏》,第19册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第632页。

⑤《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,第87页。

⑥《藏外道书》,第9册,巴蜀书社,第114页。

十一幅;《群仙集》^①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》^②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》^③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》^④(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》^⑤(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二幅完整的存思修炼图像;《上清长生宝鉴图》^⑥(洞玄部)载长生宝鉴图三幅、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》^⑦中有图一幅,场面恢宏;《上方大洞真元阴阳陟降图书后解》^⑧中有修仙炼真图一幅、臣朝金阙之图一幅;《太上感应篇图说》^⑨中共有二百一十七幅感应图;《太上实践图说》共有一百一十六幅图;《九九解化图》^⑩中有八十一幅类似于水墨小品的版画作品;《十二段锦》^⑪有导引图三十五幅;《修真实传》^⑫中有道教画像三十幅人像、列仙酒

①《藏外道书》,第18册,巴蜀书社,第209页。

②此书是在《新编连相搜神广记》基础上翻刻而成。

③《藏外道书》,第9册,巴蜀书社,第104页。在《金丹大要》中《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》。

④《道藏》,第11册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第684页。

⑤《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第128页。

⑥《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第679页。

⑦任继愈主编:《道藏提要》,中国社会科学出版社,1991年,第317页。

⑧《藏外道书》,第3册,巴蜀书社,第781页。

⑨《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,712页。

⑩《藏外道书》,第27册,巴蜀书社,第121-290页。

⑪《藏外道书》,第23册,巴蜀书社,第1-74页。

⑫《藏外道书》,第26册,巴蜀书社,第645-658页。

⑬《藏外道书》,第35册,巴蜀书社,第599-630页。

牌二十幅^①；天顺年间(1457-1464)刊印的《老子道德经》有扉页画《老子出关图》^②；成化年间(1465-1487)的《天神灵鬼册》^③，广罗天堂诸神和地狱诸鬼图像，相当于一本规模宏大的神鬼谱^④，经研究认为是“据水陆道场上的神像轴子加以临摹缩小刻成的版画，与著名的山西省右玉县保宁寺明水陆道场画相似”^⑤；嘉靖十一年(1532年)的《太上老君八十一化图说》和嘉靖中叶《三教搜神大全》是从正统到隆庆期间(1436-1572)所见极少的宗教版画的代表作，前者是辽宁闾山天妃宫据宋本摹刻的道教版画，有图八十一幅，极富神话色彩的木刻连环画图集，后者出于元本，收神像一百二十余幅，对研究道教神系及民间诸神有一定参考价值；万历四十三年(1615年)的《性命双修万神圭旨》四卷，此为道教修身养性之书，有插图五十余幅，其中《真空炼形图》，画的是一位道人坐于山石上，内丹修炼的情景，传为明代人物画家丁云鹏^⑥所绘，原本现藏上海辞书出版社图书馆；任熊^⑦的《列仙传》刻于咸丰七年(1857年)，古貌、古衣冠，古色古香，一冠一履，一人一物，可称得上是上乘之作；^⑧玩虎轩的主人汪光华刻了《有像列仙全传》^⑨，由黄一木刻，插图精美，富于想像。^⑩

①《藏外道书》，第35册，巴蜀书社，第633-642页。

②据郑振铎考证，《老子道德经》之附图，仅见此本，原本现藏于我国台湾。

③《天神灵鬼像册》为成华刻本。此本恐是古寺里的“藏本”。

④郑振铎：《中国古代木刻画史略》，上海世纪出版集团，2011年，第44页。

⑤王伯敏主编：《中国美术全集·绘画编20·版画》，上海人民美术出版社，1988年，图版说明第15页。

⑥丁云鹏，字南羽，号圣华，安徽休宁人。善释道人物画。

⑦任熊字渭长，萧山人。“少有逸才，弱冠即工画，尤善人物。一宗陈老莲法。三十后遂自成家。然性高介。不苟画。必遇其人与其兴之所至，然后放笔为之，终日不倦。寻病归道山。年未四十也。”（沙家英《高士传》序）

⑧郑振铎：《中国古代木刻画史略》，上海世纪出版集团，2011年，第197页。

⑨《有像列仙全传》九卷，题明王世贞编，汪雪鹏补，明万历中玩虎轩刻本。郑振铎先生藏有最初印的白棉纸本，最为神采奕奕。

⑩郑振铎：《中国古代木刻画史略》，上海世纪出版集团，2011年，第75页。

这时期中国的木刻版画形成了几个大的生产基地,名匠辈出并成为家族世代相传的帮派,形成了工艺流派。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年)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**,达到了中国古代木刻版画工艺的最高水平。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,也能在单色绘画如墨绘、朱绘方面,达到了与画家手绘同等的效果,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。清代的《太上感应图说》^①、《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故事情节的单幅图像,笔者认为应该是使用了这两种雕版技术。

古代书籍中绘有彩色插图的道教经典,目前所见大多出于明代。这类古籍除了有文字内容外,页间往往还绘有大量的工笔彩图,图文并茂,精美异常,不但具有较强的观赏性,同时也具有很高的学术研究价值。

现存中国社会科学院历史研究所图书馆的《宝善卷》,共有四册,书中除文字内容外,绘有一套完整的成系谱的全真祖师工笔彩绘图。一册是儒释道三教综合册,二册儒家内容,三册是释教内容,四册是道教专册,册首为明代著名道士邵元节所撰《宝善卷·道教序》。分别绘有:老子宝字^②、庄子、列子,北五祖,南五祖,

① 清代浙江处州镇总兵官黄正元于乾隆二十年(1755年),采用古今事迹及儒家经义解说《太上感应篇》,配以图例,佐以诗词和灵验故事,使得《感应篇》成为巨著。这本《感应篇图说》在清代十分流行。此外,光绪十五年(1889年),上海仁济善堂将其石印,改为《太上宝笈图说》。

② 所谓“宝字”,道教称秘字,实际是一种代表老子的符号,即画上没有绘出老子道德天尊图像仅为文字与符号。

全真七子等二十二人。^①

中国国家图书馆所藏明代《群仙集》又称《全真群仙集》，线装为五册，书中有一百二十八幅彩色插图，其中有表现道教诸神的彩绘肖像，如三清、四御、天地水三官、关元帅等，有表现全真祖师肖像，还有许多彩绘插图是全真内丹功法图。据王育成先生考证，此书估计初为元全真道士李道纯等人编纂，后经高宗周号雷阳子或雷阳老人者编修。到明代，宪宗朱见深（1464—1487）又对该书有兴趣，故重新编订，并亲自为其写序。^②

《群仙集》所画全真群仙及山水、树石明显受南宋李唐、马远以及明初戴进画法影响，是道教绘画中不可多得的艺术珍品。

广东佛山市博物馆所藏《真武灵应图册》，由八十二幅单页工笔彩绘图画和八十三条题记纸页组成，彩图是表现真武大帝出生、修道、成仙和灵应的故事。据肖海明先生研究：“《真武灵应图册》八十二幅图画中描绘的人物形象多达百人，男女老幼，神灵、权贵、百姓等，形态各异，是研究明代人物形象和服饰的重要参考资料。”^③

从上述遗存下来的道经文献及图像资料中可以发现，我国的道经图像刻印历史久远，让我们看到了中国道教木刻画史的卓越成就，它们由历代劳动人们创作，又为广大人们所喜爱。我们不能把这些道教图像简单看成是一种“附庸”的艺术，它们不单是道

① 王育成：《明代彩绘全真宗祖图研究》，中国社会科学出版社，2003年，第35页。据王育成考证：《宝善卷》的彩绘全真祖师图，是由明万历皇太后命令僧人海澄绘制，最后完成时间在万历十四年（1586），并认为，海澄并不是原图的原创者，他是根据嘉靖十五年（1536）木刻本的图像而画。嘉靖木刻本的全真祖师图像则是袭自布衣戴朴素的天顺年间（1457—1464）的原刻本的全真祖师图，而戴朴素原书的“道门全真宗祖宝字降升仙像”，又是“遵混元汤道明刊行《道德全真祖师图》绘成。该批全真宗祖像全部是工笔彩绘画像，是现知唯一一套成系列的全真宗祖人物的明代彩绘画像。对于研究元明时期全真派的宗祖观念的演变亦有重要的学术资料价值。”

② 王育成：《明代彩绘全真宗祖图研究》，中国社会科学出版社，2003年，第38页。

③ 肖海明：《真武图像研究》，文物出版社，2007年，第172页。

经的插图,还有独立存在的价值性,它是造型艺术的一个重要门类,在美术史上有它的特别地位。在近代印刷术发明以前,道教木刻画是主要的传播道教艺术形象与道教宣传的武器。对于大多数不大识字的道教信仰者们,木刻画所表现的道教造型艺术,增加了信众的道教信仰知识乃至历史知识。有了木刻画,许多艰涩的道经修炼文字通过《存思图》、《内炼图》、《神仙图》等图像变得简单明了,更加引人入胜。道经图像是道经的形象化体现,是研究道教神像演化极为珍贵的图像资料,也是研究道教绘画艺术极为珍贵的资料,下面我们按照神仙谱系图像、修炼图像、洞天福地图像等对道经图像进行进一步的分类研究。

第一节 神仙谱系图像

道教是多神论宗教,道教崇拜的神仙多达数百种,其中有原始社会先民自然崇拜、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等诸多神仙,他们形成了以三清四御、三界万灵、历代祖师仙真为内涵的极其复杂的神真体系,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。

道经中神仙图众多。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》等道经中都有对神仙谱系中神灵仙真的图像表现。

一、神仙谱系图像概述

道经中神仙图像众多,概括为:神仙图谱类:洞真部灵图类有北宋张商英撰《三才定位图》,是十分难得的道教艺术品,对研究宋代道教绘画艺术具有十分重要的作用。《正统道藏》卷首还有一幅道教三清及诸神图(图1-1),为编撰《道藏》时插入。此外,神仙图谱中涵盖了道教众神,诸如:(1)护戒威神、察命童子、百二曹

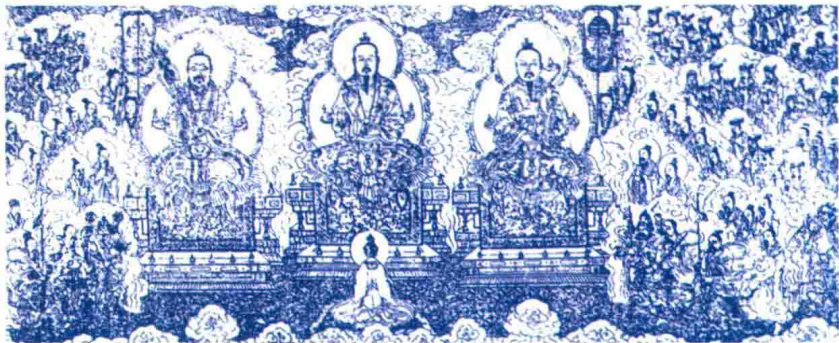


图1-1 《正统道藏》卷首三清及诸神插图

官、延骸起死神、监生大神、帝君品命神图。如在南宋宁全真授、元林灵真编的《灵宝领教济度金书》卷290、南宋蒋叔舆编撰《无上宋黄箓大斋立成仪》卷41、南宋《灵宝玉鉴》卷27、南宋金允中编《上清灵宝大法》卷48都描绘有六神的画像。(2)三十二天帝图。《玉清上宫科太真文》一卷中有三十二天帝之图像。(3)九皇图。《洞神八帝妙精经》一卷中画有九皇图。(4)左、右、中三将军。隋唐时期《太上三五正一盟威箓》卷1有《太上正一三将军箓》,并附三将军图像。(4)丰都神(图1-2)。明初《太上北极伏魔神咒杀鬼

策》一卷中有“北极丰都六宫名”及神咒,并画有精美的北帝逐鬼灭恶魔符及神图。(5)

八大鬼神图。魏晋南北朝时期《洞神八帝元变经》中画有有此八神图像及题字。(6)北斗神、南斗神。南宋《无

上玄元三天玉堂大法》卷5《升斗奔晨品》中描绘有北斗七神及高上玉皇神、太微玉帝君

神;《上清丹天三气玉皇六辰飞纲司命大策》中绘有南斗六真,主要

用于存思神仙。(7)玉女。如《上清洞真九宫紫房图》附有南斗九种玉女像;此外,诸如《上

清琼宫灵飞六甲左右上符》载上清琼宫灵飞六甲六十人,分列六

部,每一部后附一玉女图像。另一部道书《上清琼宫灵飞六甲策》内容与《上清琼宫灵飞六甲左右上符》相似,

但插图不同(图1-3)。(8)《太平经》插图^①。《太平经》为早期道教重

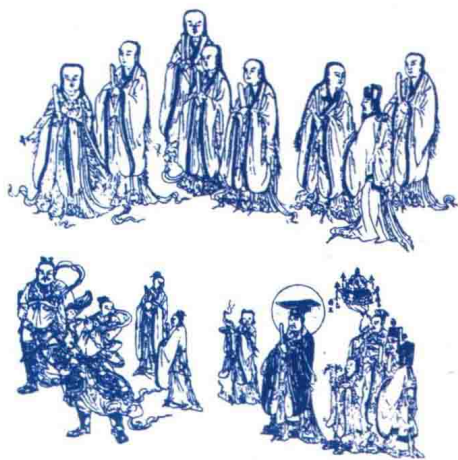


图1-2 丰都神图



图1-3 《上清琼宫灵飞六甲策》插图

① 参见张鲁君:《〈道藏〉人物图像研究》,2009年,山东大学博士论文,第22-31页。

要经典,即东汉的《太平清领书》,原有170卷,但仅存57卷。图像有《乘云驾龙图》、《东壁图》、《西壁图》。

以上谈及的道经神仙图像只是众多神仙图谱中的部分图像,正是这些众多的道经神仙图像形成了庞大的神仙谱系图像资料的来源。而这些神仙图像也是神仙谱系图像的重要组成部分。道教神仙谱系在漫长的历史的演变过程中,其形成与完善,是一个渐进的过程,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。

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,《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具足轻重的地位。任继愈先生在《道藏提要》提到:现存《三才定位图》^①是由北宋仁宗朝张商英(1043-1121年)所作。

《三才定位图》上篇叙述各天有天帝主之,并叙述八卦降气与诸天之关系。下篇绘神像图,以三清为主,并侍列众天帝、仙君等二百二十一位神真,神像上各注名号及居之天界,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。^②

(一)《三才定位图》图像简介

《三才定位图》共有图像六幅。

第一幅图描绘的是虚皇天五老。

画面中,五个童子盘腿坐于五个浑圆的圆环之中,每一组圆

①《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第122-127页。

②任继愈主编:《道藏提要》,中国社会科学出版社,1991年,第114页。

环均有九个,最中心处为一神尊。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1-4)^①。其中有虚皇元老、虚皇元君、虚皇元帝、虚皇元尊与天真九皇五位大神居住,这是图像神谱的第一层。图的右上方有一段文字,云“外一运红,二黄,三白,四青,五黑,六红,七青,八白,九黄。天尊头青绿带。后并同。”九组圆环,代表着正是天真九皇之炁。这幅图告诉我们,虚皇元老、虚皇元君、虚皇元帝、虚皇元尊与天真九皇所居住的虚皇九天全为天真九皇之炁所笼罩,它是宇宙创生之本。

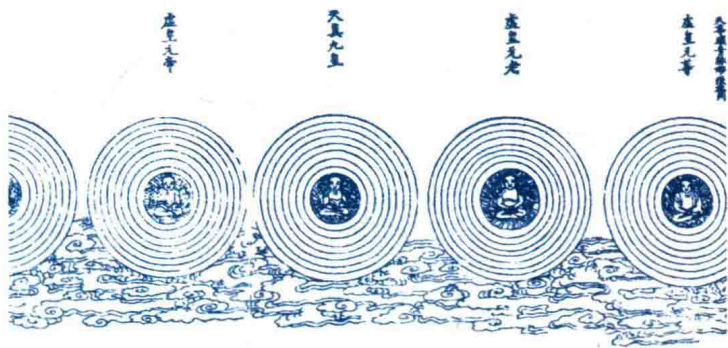


图1-4 虚皇天五老

第二幅图像是清微玉清天诸真。玉清天,天宝君之所治也。天帝端坐于图的正中央,诸神排列于其两侧,其中六位站在地上,其他立于云中,皆面向天帝。此图中玉清两边各侍立二十九位仙人。共计五十八位。众仙立于团云之上,头后有圆形光环(如图1-5)。^②

① 图片选自:《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第124页。

② 《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第125页。



图1-5 清微玉清天诸真



图1-6 禹余上清天诸真

第三幅图表现的是禹余上清天诸真(如图1-6)^①。上青天,灵宝君之所治也。这组图中的主要神仙共有22位。其服色规定为“天尊碧冠浅红服绿缘紫帔青缘,余并间金取宜装”。灵宝君右侧一主尊是第四幅图像九天司命保生天尊大帝(图1-7),身旁共

^① 图片选自:《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第125页。



图1-7 九天司命保生天尊大帝

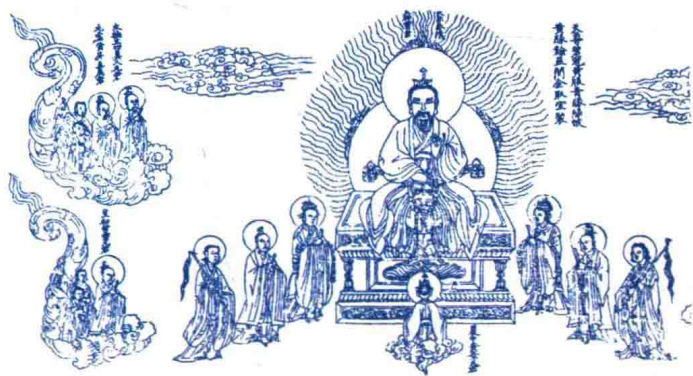


图1-8 大赤泰清天诸真

有9位神仙侍立。

第五幅图像为大赤泰清天诸真(图1-8)^①。“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,

① 图片选自:《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第125页。

项负圆耀,浮游九晨。”^①图中太清端坐,左边和右边各有18位仙真侍立。其服色规定为“天尊碧冠黄服青缘绿帔黄缘,余并间金取宜装。”

第六幅图像是玉京天,主神为昊天玉皇上帝、三十二天帝。整个画面四周由金碧辉煌的神仙宫殿所构成了椭圆形的圈子,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1-9)^②。

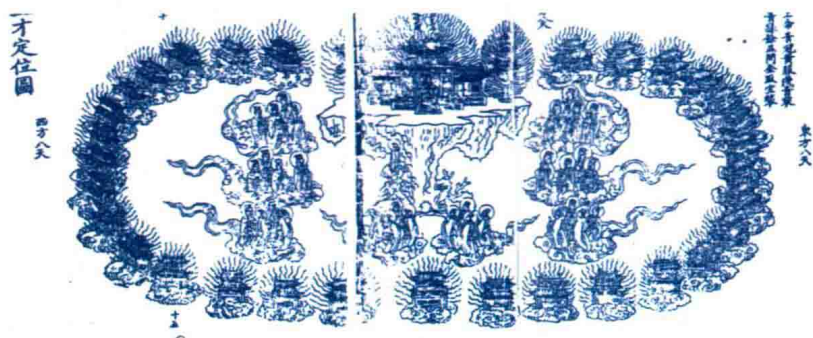


图1-9 昊天玉皇上帝、三十二天帝

(二)由《三才定位图》看道教神祇系统图像及发展

从《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。

早在战国时期,就已经出现了关于黄帝、老子的种种神话传说。秦汉之际,黄老道盛行,这些神话传说更为流行。两汉时期,黄老道开始由崇奉黄帝向崇奉老子过渡。《后汉书》记载,汉桓帝曾于延熹八年正月和十一月两次遣中长侍到老子故乡苦县立庙

①《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第126页。

②图片选自:《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第128页。

祠老子。^①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,百姓稍有奉者;后遂转盛。”《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”,^②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。”^③

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以老子为祖师,并尊老子为太上老君^④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。五斗米道除尊奉老子为太上老君外,还吸收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。^⑤总之,早期道教的神系已相当复杂,包括天界、地界、冥界之鬼神,但尚缺乏系统性。并且在崇拜最高神灵时,强调老子之“道”的“无名、无象”,并不主张取性命、立状貌。

至北魏寇谦之改革北方天师道时,一方面尊奉太上老君,另一方面尊奉了一大批新神。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,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。这部神

① 范晔:《后汉书·桓帝纪》,卷七,第2册,中华书局,1965年,第316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 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。”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 (晋)陈寿撰,(宋)裴松之注:《三国志·魏书·张鲁传》,第1册,中华书局,1959年,第264页。

谱将七百余位天神、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、丰都七大阶层，每阶各有主神，左右仙真各司专职，治理着整个宇宙。除第一阶天神外，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。

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”。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。

隋唐五代是道教最为繁盛的时期。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，遂尊奉老子，与之联宗，多次敕封，封老子为“玄元皇帝”。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、道德天尊即太上老君）”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，它表明道教终于有了统领群仙众真的至高大神。道教内的诸宗派，无论其派内的神灵来自何处，都必须服从三清尊神。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。

宋元时期，道教神仙谱系基本定型，后变化不大，并流传至

今。北宋张商英《三才定位图》是现存最早的神仙谱系图像,对先前的神仙谱系进行了重新组合,作者提到三重天结构,由低到高依次是玉京天、三清天及虚皇天。南宋宁全真《上清灵宝大法》、《灵宝领教济度金书》中对祭祀神团组织的确定,记载了由三清、六御、后土及三百六十分位组成的神仙谱系,大致可以概括为三境九品。不仅收集、整理了近千年来道教神真谱系,并受佛教密宗的影响,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,促使道教神仙谱系最终定型。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。

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清塑像的场面,反映了当时道教神祇体系。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1-10)^①。



图1-10 (元)山西永乐宫壁画

^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。

明清以后,道教神仙信仰由上层逐渐走向民间,在广大民众中得到广泛传播,出现有多种形式的神谱图像。如明代的《明正统神真图》(如图1-11)^①共收一百三十余位神灵。另外一幅是明代道教经典中的版刻作品(图1-12)^②。图像神仙人物众多,刻画精细,也是明代神仙谱系的杰作。



图1-11 (明)《正统神真图》

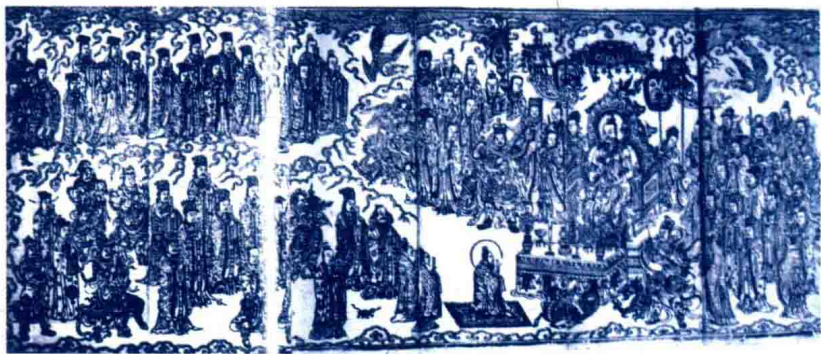


图1-12 (明)无名氏《神谱图》

清代,道教衰落和世俗化倾向明显。现存四川原道博物馆的一幅清代乾隆年间的《道正宗师图》手绘纸本挂图神谱保存完好

① 图片选自:《中华道藏》,第1册,第6页。(明《正统道藏》首页经教图。)

② 图片选自:[美]:Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, p.238.

(如图1-13)^①。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,此图绘制精美,神真造形奇特,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。

由上可看,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》、宋张商英《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,其形成和完善的进程历时千年。其层次结构多次调整,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



图1-13 (清)《道正宗师图》

^① 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,左角中央题有:“道正宗师”四个大字。

富多彩,也从另一个角度展示了道教文化的多元性。由道教神仙谱系及图像的历史发展可看出,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,而且由于时代不同,往往后代新造出的“神”,被夸饰高于以前的尊神;又由于宗派不同,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,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。而从神仙谱系的发展过程中也可看出传统民间神仙谱系绘画和道经图像之间的相似性和一致性。

二、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、四御等。仙真是指由人修炼得道的仙人。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,当这一类传说经过道教改造后,图解作品也随之出现。

道经中的神灵图像主要有:《三才定位图》中诸神图像。《金莲正宗仙源像传》中混元老子像。《新编连相搜神广记》^①首画孔子、老子、释迦牟尼像,有神仙像三十七位。《正统道藏》卷首有三清及诸圣像,卷末有护法神像。《三教源流搜神大全》中有释迦牟尼、三清、西王母等像。《大明玄天上帝瑞应图录》^②有真武显现的十八幅瑞应图。《太上玄天真武无上将军箓》内有玄天大圣真武无上将军像。《群仙集》中有三清、四御和老君等像。以下重点对道经中的神灵——太上老君图像作一分析探讨。

① 刻于元至正年间(1350年)。

② 《道藏》,第19册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第632页。

(一)太上老君图像

老子被尊为太上老君,亦称道德天尊。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。”^①根据《犹龙传》言,先秦老子只是太上老君应世而化的八十一化之一,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。因此,老子的图像很早就被用于宗教目的,历史上老子的造像、画像等大量出现,历代其他形式的美术作品中也多有描绘,但《道藏》中留下来的很少,道藏《金莲正宗仙源像传》中出现有混元老子的形象(图1-14)^②。该书作于元代。这幅混元老子图像和元代赵孟頫所作的卷轴画《老子像》(图1-15)^③造型一致,都系线描图像。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年),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年),杜道坚跋黄仲圭序,戊申(1308年)来燕序皆言此图及列传均为赵孟頫作。”^④由上可看,应是赵孟



图1-14 混元老子

①《道藏》,第18册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第1页。

②图片选自:《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第369页。

③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。

④任继愈:《道藏提要》,中国社会科学出版社,1991年,第119页。



图1-15 (元)赵孟頫《老子图》

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。这幅《混元老子》图像虽是明《道藏》的刻本,但应是在元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。他缄口不言注视前方,具有沉稳清雅、神情高逸之貌。

虽然道教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1-16)^①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

① 图片选自:(明)无名氏:《八十一化图》,第28页。

远的天际射来,神仙与凡人共处一幅画面之中。老子头顶有众龙图像。画面把老子诞生进行了充分的神化。

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,无状无像也;但可以从其戒,不可见知也。”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。

宋代统治者对道教十分崇敬。大中祥符六年(1013年)八月,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、天庆观以及徽宗时五岳观等,都曾招募选择全国最优秀的画工进行壁画和雕像创作。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,标志着道教神祇图画体系的形成。^①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应都有太上老君的图像塑造和绘制。



图1-16 (明)《八十一化图》中的老子降生图

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。



图1-17 老子像

在卷轴画方面：现存的有南宋僧侣画家(1127-1279年)所绘的老子像(图1-17)^①。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：

老君头圆法天，顶象昆仑，伏晨盘玉枕，隆起皓发如鹤，虎髭龙髯，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。^②

① 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, p.116.

② 《犹龙传》，《道藏》，第18册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第14页。

有着相似之处,应该是在此思想影响下而刻画出来的。《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。

太上老君历代下降为师。《犹龙传》还记载:

为大教之枹锤也,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。^①

南宋时期,王利用(1120-1145年)也作了老子化图卷轴画(图1-18)^②。该画表现的正是不同时期老子所化的形象。而这些形象也和《玄元十子图》中的关尹子、庄子等人物形象有着异曲同工之妙,不同的只是从黑白的线描转变为了丝帛上的国画人物作品,更精细传神。

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、鬼神乃作丑覩驰驱之状。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,对道教采取了极为严厉的打击、排斥政策,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

①《道藏》,第18册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第2页。

② 图片选自:[美]:Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, p.175.



图1-18 (南宋)王利用 老子化图

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,有元大德九年史志经编辑刊行的《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年)镌刻的《太上老君化胡成佛经》有“八十一化图”。明《八十一化图》中的《化胡成佛图》(图1—19)可以作为说明。李淞先生在《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。

壁画方面,元代老君图像表现规模最大、水平最高、保存最完好的当属山西永乐宫。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,显示出元代道画画工们的强大构图能力,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,这些民间画工堪称十四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。

《藏外道书·群仙集》有一幅紫气东来图(图1-20),版画形式。老子图像身着宽袖袍衣,须眉皆白,高额,凸颧,长颌,童颜鹤发,神态安祥,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”^①的意境。虽然画面为黑白版刻,但通过画面,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,构图形式大致分三部分,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,使得整幅作品有种仙气袭人之感,象征“道”的幽深玄妙,衬托着画中骑青牛的主体人物老子。



图1-19 老君化胡成佛图

^①《全唐诗》,中华书局,1960年,第2510页。



图1-20 《藏外道书·群仙集》
中的紫气东来图



图1-21 老君传道图

图1-21为尹喜跪请老子传道图。《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《龙蹠经》，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。”^①

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。画幅上半部分右侧刻画了一棵枝干弯曲的老树，中部老子两手放于膝上，似打坐状，依旧须眉

^①《藏外道书》，巴蜀书社，第18册，第237页。

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。



图1-22 老君化青羊图

“千日之外,可寻吾于蜀青羊之肆也。”^①明代无名氏所作的《八十一化图》的《老君化青羊图》描绘的就是老子化青羊的场景(图1-22)。“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。”^②蜀国青羊之肆即现在四川成都市内的青羊宫。

①《历世真仙体道通鉴》,《道藏》,第5册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第153页。

②《历世真仙体道通鉴》,《道藏》,第5册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第153页。

由众多道经和中国传统绘画中的老君形象可以看出老君在历代人们心目中的地位是至高无上的。道教通过道经图像宣传自己的教义教理,以和佛教相抗衡。促进了道教,同时又促进了道教美术乃至中国美术神仙画的发展和提高。

三、道经中的仙真图像

中国人历来将长寿乃至永生作为毕生追求的目标。“福如东海长流水,寿比南山不老松”反映的就是人们盼望长寿的愿望,道教中的仙真形象正来源于古人对生命的渴望和执着的追求。因此,中国仙真中出现了寿星、彭祖、许逊、八仙等众多长生不老的象征。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。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,而且为了达到成仙的目的,常人还必须修行蕴德、济贫拔苦,这样才能得道成真,获得神灵的认可,飞升进入仙界。

道经中仙真图像数量众多:《玄元十子图》中有关尹子、庄子等十幅图;《金莲正宗仙源像传》中有钟离权等十二幅图;《许太史真君图传》中有许逊连环画五十二幅、十二真君图十二幅。《阴鹭文像注》中有文昌帝君图多幅;《群仙集》中有全真七真图等一百二十六幅图;《三教源流搜神大全》中有文昌帝君等约一百二十位仙真图,元代的散见道书《列仙传》中有八仙图四十多幅。这些仙真图以许逊、八仙、全真七子表现较多。

现对道经中的徐逊形象作个案分析,以便让大家对仙真群体有更深入和全面的了解。

(一)许逊——《许太史真君图传》的图像概说

“一人得道、鸡犬升天”的主角是晋代道士许逊(?—374年),晋代高阳(今河南省汝南县)人,久居豫章(今南昌),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。他曾师从吴猛学道。《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。

历史上关于许逊的传记资料非常多,仅收录于《道藏》的就有《修真十书玉龙集》卷33至35的《旌阳许真君传》与《续真君传》,《历世真仙体道通鉴》卷26的《许太史》、《许真君仙传》、《西山许真君八十五化录》、《许太史真君图传》、《孝道吴许二真君传》,《云笈七签》卷106的《许逊真人传》,《净明忠孝全书》卷1的《净明道士许真君传》,《逍遥墟经》卷2的《许真君》,《搜神记》卷2的《许真君》,《清微仙谱》相关部分,《仙苑编珠》卷下,《三洞群仙录》相关部分等,共14种。其中在《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,宣传许逊孝道成仙的故事,既记载了许逊降生、修道、访师、炼丹、斩蛟、隐居、飞升等事迹,又配有插图52幅并十二真君像各一幅,可以说是作为文字的形象补充。《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,分别为吴猛、彭抗、时荷、周广、甘战、施岑、曾亨、陈勋、盱烈、黄仁览、钟离嘉、胡惠超,吴猛为许逊学道师父,其余为其弟子。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》考证,该传出于元代。”^①澳大利亚华人学者柳存仁认为该书不早于南宋,^②美国学者Boltz认为它成于1295年以后。^③朱越利先生在《道藏分类解题》

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 [澳]柳存仁:《和风堂文集》中册,上海古籍出版社,1991年,第715页。

③ Judith Boltz, A Survey of Taoist Literature: Tenth to Seventeenth Centuries. China Research Monographno.32.Berkeley: Center for East Asian Studies.1987.

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》上卷介绍许逊祖籍、出生、弃弓学道、师从吴世云(猛)、访名山修道、为旌阳令、弃官东归、建许家营、遇剑仙童、访湛姆、建黄堂隆道宫、废妖社、刺石井、建坛靖、炼神丹祭葛洪、闻蛟蛇之害、神人共斩巨蛇等;下卷主要讲遇蛟精、化黑牛斗蛟精、诛蛟精及其二子、贾玉徙居、蛟精余党闻神剑之功、履水斩群蛟精、铸铁柱镇蛟、立铁符灵剑镇蛟、三君(真君、吴君、郭璞)谒王敦、金陵驾龙舟、舟人得不死之术、教弟子孝廉之道、受玉皇赐诏、举家升仙等数十个故事以及吴猛等十二真君像。

《许太史真君图传》中第一幅图描绘的是许逊的形象(图1-23)^①。图中许逊头束发髻,着袍服,头后有圆形光环,身后两名侍



图1-23 许太史真君图传

^① 图片选自:《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第716页。

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。

(二)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,并行之符篆禁咒之术,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》^①、《许真君》^②,宋代的《旌阳许真君传》^③、《许逊真人传》^④、《西山许真君八十五化录》^⑤,元代的《净明忠孝全书》中的《许真君传》^⑥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,推让好者,自

①《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,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,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第755页。

④(宋)张君房编,李永晟点校:《云笈七签》(一),中华书局,2003年,第2311页。

⑤《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第815页。

⑥《道藏》,第24册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第623页。

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。’”其中讲的是许逊克尽孝道的故事。南齐刘澄之《鄱阳记》^①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。

纵上所述，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。^②《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，王敦师焉，郭璞益焉，合朝宰贵，卑词厚意，亲昵不倦矣。^③

胡慧超还在《晋洪州西山十二真君内传·许真君》中说，许逊自

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。

③《孝道吴、许二真君传》，《道藏》，第6册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第841页。

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^①。

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1-24)^②。《许太史真君图传》中说许逊出生时“初母夫人梦金凤凰衔珠,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”^③。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

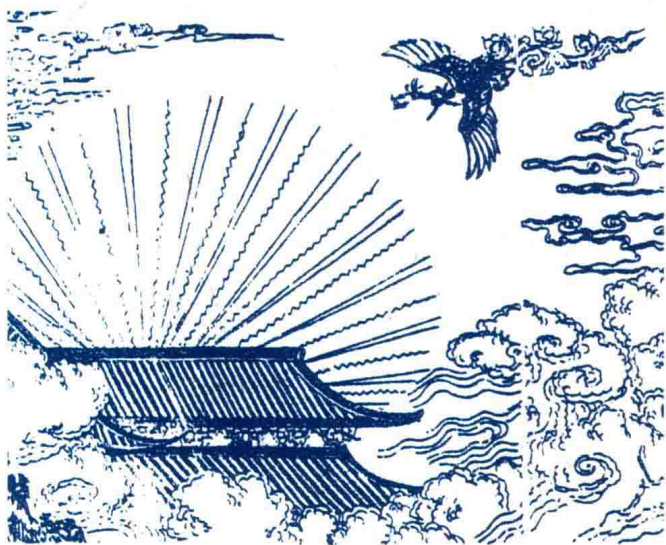


图1-24 许真君降生

① 参见黄小石:《净明道研究》,巴蜀书社,1999年,第4页

② 图片选自:《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第717页。

③ 《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第717页。

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年)征为氏阳令”、“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^①。

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。

《许太史真君图传》^②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,自上清下降袁
 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。^③

图1-25^④就是上述文字的具体描述。图中谌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。许逊跪在谌姆前接受谌姆传赐的孝道秘法。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。

① 参见黄小石:《净明道研究》,巴蜀书社,1999年,第36页。

② 《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第720页。

③ 《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第720页。

④ 图片选自:《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第720页。

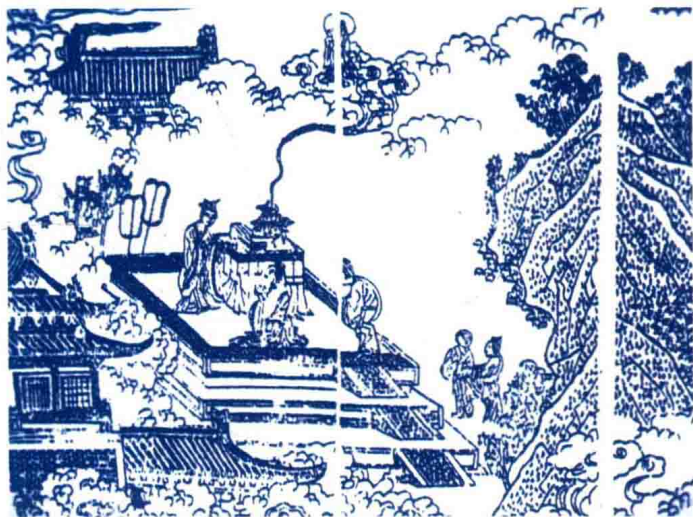


图1-25 谏姆传道图

在中国古代宗法制社会中，“孝”是传统伦理道德的重要内容。南北朝初的道教《正一法文天师教戒科经》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。”^①忠与孝之中，孝是忠的基础，无孝决无忠，故道教的神仙首重孝道，欲成仙的人也必须以孝为先。

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，巫术能为人带来吉凶祸福。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》：“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。”

对“法术”（巫术）的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。”^②二是刘

^①《道藏》，第18册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第232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。

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》^①用两幅图(图1-26^②、图1-27^③)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说,此地即为浮州蛟龙的穴,如果不制服它,以后恐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1-26描述许逊正在指挥百姓炼制铁柱。图1-27说明铁柱已经制作并安放好了,蛟龙也被镇住了,许逊告诉百姓只要柱子保持垂直,人们就能安全。如果柱子倾斜,许真君会立刻来帮助他们。

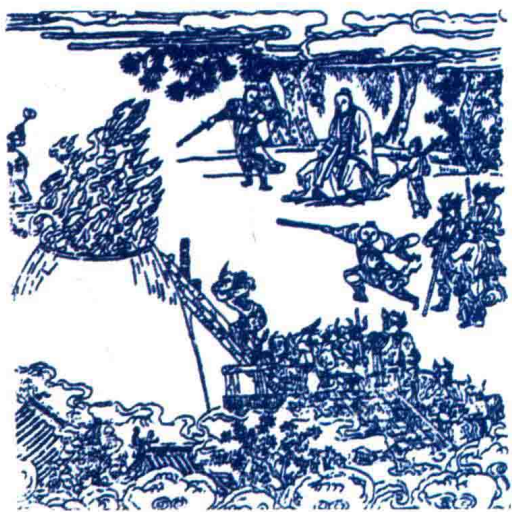


图1-26 法术显现1

①《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第728页。

② 图片选自:《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第728页。

③ 图片选自:《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第728页。

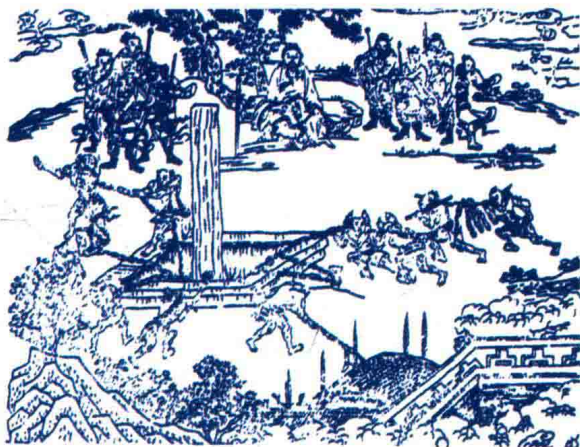


图1-27 法术显现2

图1-28^①、图1-29^②两幅图说明,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1-28显示的是站在房外的许逊正遭两个神兵擒住两个蛟龙,并把它们钉在石壁上。图1-29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



图1-28 斩杀蛟龙

① 图片选自:《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第722页。

② 图片选自:《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第722页。

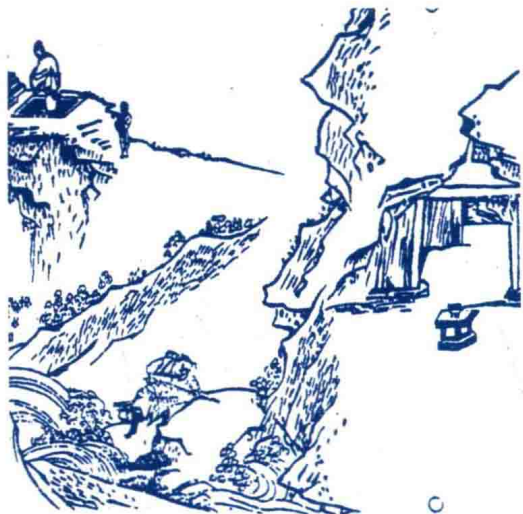


图1-29 服食仙丹

设坛并作斋醮来感谢神灵,并服下了仙丹。

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,蛇纵其蛰毒,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。^①

^①《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第841页。

这一篇斩杀大蛇的故事情节更加生动,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1-30)^①。画面中蛟龙口吐毒舌,许逊等众仙真冒着毒雾,施展法术,斩杀大蛇的情景。



图1-30 斩杀蛟蛇

这一斩杀大蛇故事除了反映许逊信仰外,还要受周围环境(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。”^②这句话也表现出很强的社会性和道义性,比唐前有了大的发展。同时还强调所有“法术”的威力来自道教。^③“许君名籍仙箓,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

① 图片选自:《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第725页。

② 《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第841页。

③ 参见黄小石:《净明道研究》,巴蜀书社,1999年,第42-43页。

道教的进一步联合。

唐以前,未见许逊飞升的传说资料。最早记载许逊飞升的,是《全唐文》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年),其中谈到许逊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年)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,塑绘许公圣像,尸位其中……撰述许祖遗传,操炼金丹符秘。^①

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1-31^②、图1-32^③是《许太史真君图传》中的两幅图。图1-32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,真君已经教导过他说,在整个行程

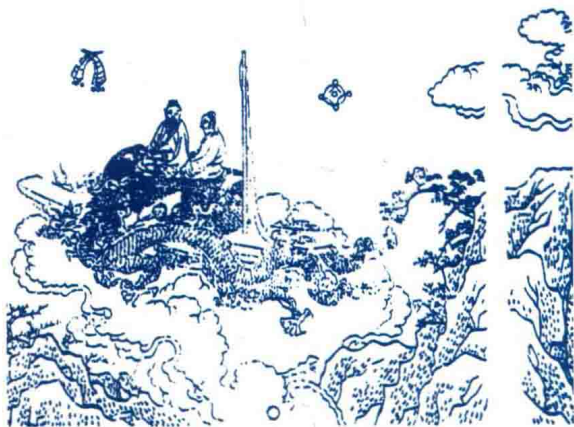


图1-31 两龙挟舟

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,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第730页。

③ 图片选自:《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第730页。

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,桅杆也折在深涧之下,这幅图显示的正是飞行的龙舟。图1-32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1-33^①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,



图1-32 授不死之法



图1-33 鸡犬升天图

^① 图片选自:《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第732页。

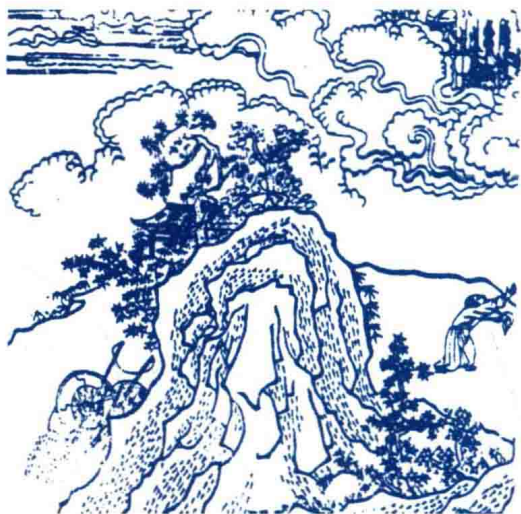


图1-34 民众对升仙的渴盼

生动地刻画了百姓对升仙的向往和渴望。图1-34^①描绘的是许逊升举之时，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。

自古以来，飞升一般都与神灵和仙真相联系。在前文已论述，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。有关“白日升天”的观念，曾对道教的建立起了重大作用，道教以追求“修炼得道”、“得道成仙”、“长生不

^① 图片选自：《道藏》，第6册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第732页。

死”为神学目的。至于对道教神灵和仙真的崇拜,更是道教的核心内容。此外道经中的许逊图像的表现内容在中国传统绘画中也有众多的绘画表现。

(三)《许太史真君图传》的艺术特征

《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》中图像表现形式作为历代版画图像的模式,体现在如下特征:首先,《许太史真君图传》是一种成熟型的连环画。宋元时期出现的道教叙事图经主要有两种。第一种是宗谱性图经,如《全真五祖七真图》^①等,它们采用故事叙述与肖像画相结合的方式,一般每人配一幅图像。第二种就是连环画型图经,《许太史真君图传》根据时间顺序,将许逊不同时期、不同地点发生的故事与图像紧密结合起来,甚至有时候一则故事会分成连续的多幅图像(如卷上斩巨蛇的故事分为六图、卷下治蛟精及其余孽分为十图等),从而通过图像更好地描绘出生动鲜活的许逊形象。该经以连环画的形式把复杂的情节呈现出来,表现出连环画通俗化、大众化的特点。《许太史真君图传》注重故事的衔接性,同时又能兼顾整体的画面构成形式,是一种成熟的故事连环画。画面中通过连环画的画面形象,塑造了一系列让百姓愿意看,并喜闻乐见的许逊形象,人们可以小中见大,从小的图像中后人看到了当时的历史画卷,展现了历史上人们对许逊崇拜的想象世界。

第二,《许太史真君图传》图像非常复杂,并综合运用多种绘画技巧。经中可见肖像画、山水画、动物画(凤凰、马、鹿、蛇、牛)、场景画等多种形式的绘画,它们一般都是组合运用在各幅单独的

^①《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第369-379页。

画面中。故事画是在静止的画面上展现动态的故事情节,为了更好地展示情节,《许太史真君图传》往往用山水、宫殿、树木、动物等为背景以增加整组画面的丰满度,与人物描写结合起来,把许逊传记故事通过生动鲜明的艺术形象图文并茂的表现出来,使人一看就明白,极大地增强了其艺术感染性。鲁迅在《且介亭杂文》中谈到连环画时说:“宋元小说,有的是每页上图下说,却至今还有留存,就是所谓‘出相’……那目的,大概是在诱引未读者的购读,增加阅读者的兴趣和理解。民间另有一种《智灯难字》或《日用杂字》,是一字一像,两相对照,便是现在的《看图识字》。但‘连环图画’便是取‘出相’的格式,收《智灯难字》的功效,倘要启蒙,实在也是一种利器。但要启蒙,即必须能懂。懂的标准,当然不能俯就低能儿或白痴,但应该着眼于一般的大众。艾思奇先生说:‘若能够触到大众真正的切身问题,那恐怕愈是新的,才愈能流行。’”^①由此可以看出,鲁迅先生谈到连环画最重要的特征即是增加阅读者的兴趣和理解,艾思奇先生谈到触动到大众真正的切身问题,而许逊《图传》本身正是满足了当时人们对于神仙可以由人修行而来的愿望,给人们带来了生活的希望。

第三,《许太史真君图传》绘画中充分运用了中国画白描的技法,把中国画中近景、中景、远景描绘结合较好。有的画面主要取远景,利用视觉的诱导,造成画面神仙意境更为突出。有的单取近景,主体突出,中景又虚实结合;有的则是着重表现近景但又辅之远景,注重空间关系的变化,以近景为陪体,中景为主体,远景为托体,注重画面的虚幻感,这种远近景相结合的方式更有利于突出表现画面的故事情节,展现刻印连环画的优势。在《图传》中远近景表现较多的画面,诸如“谌姆传道图”配图,距离由远及近,白云、山峦、宫殿、人物由模糊变得清晰,中景谌姆正在接受许逊的跪拜之礼。画面用云雾衬托区分仙界与人界,这是道教绘画

^① 鲁迅:《且介亭杂文》,人民文学出版社,1958年,第18-19页。

的普遍特点。利用云朵渲染飘飘欲动、宛若仙境的感觉。特别是许逊升仙《鸡犬升天图》的场景,云雾缭绕,庄严肃穆。整幅画面生动形象,云彩是虚的,人物是实的,画面层次分明,虚实相生。

第四,《许太史真君图传》中的建筑图比较多,大部分是较为单纯化的表现,只画出屋脊或殿堂的一角。也有少数相对比较复杂的。但是从其房屋的一角依稀能够感受到较为气魄的宫殿形貌特点。如许真君降生图、谶姆传道图中对于宫殿房屋一角的表現最为精彩传神。

第五,《许太史真君图传》虽然注重对大的场面的刻画,但其中对人物数量众多场面的描绘也较为生动传神。如许真君斩杀蛟龙的图像中,人物形象多样,动作生动逼真地再现了蛟龙出现时,许逊及弟子手中举刀、剑等武器,斩杀蛟龙的紧张情景。又如真君升天时民众对升仙的渴盼一图,图像生动描绘出许真君升仙之时仙境和人间的极大的反差,人们对许真君的依依不舍,及崇拜之情都通过图画中所描绘的祥云、羽盖、龙车、侍从、护将、以及不忍其离去的乡民跪拜等图像展现出来,把人物心理状态淋漓尽致地刻画出来,场面宏大,在古代连环画的发展中也占有重要地位。^①

此外,《许太史真君图传》中尚有大量山水画的表现。山水既是道教的仙境洞天,也是众多道门中人修炼之地。如《史记·封禅书》中提到:“蓬莱、方丈、瀛洲,此三神山者,其传在渤海中,去人不远,患且至,则船风引而去。盖尝有至者,诸仙人及不死之药皆在焉。”^②东晋葛洪隐居罗浮山炼丹修行,历史上众多的道士、文人以遍游名山为乐事,也在于对神仙居住的名山大川的无限向往。《许太史真君图传》中诸如《两龙挟舟》、《授不死之法》等图像中描绘的正是这种神仙境地。由此分析看出,《许太史真君图传》在形

① 张鲁君:《〈道藏〉人物图像研究》,博士学位论文,2009年,第97-102页。

② (汉)司马迁:《史记》,中华书局,1959年,第1370页。

式上是一种很成熟的道教连环画样式,它虽然以线条为表现方式,但对人物、动物、建筑、自然山水等的描绘生动逼真,给人们带来艺术的美感。

整体来看,《许太史真君图传》是一部非常有特色的道书,书中用文字与一幅幅情节型图像相配,既保持各图像的独立性,又



图1-35 (明)崔子忠《鸡犬升天图》

使它们成为整个故事的连贯单元。整部《许太史真君图传》以许逊各阶段的故事为线索,将时间的发展与空间的变化结合起来,人物绘画中以云雾、山水、宫殿、树木为背景,使画面变得丰富多彩。这种绘画表现形式也为明代以后道教绘画艺术发展以及丰富化奠定了造像坚实的基础。

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1-35)^①,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,手里拿着一卷轴。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,

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

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,更突出了画面中对于山水洞天宁静气氛的渲染与表现。

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。

第二节 修炼图像

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”^①,这就是道门中人修道积极的一面——即通过修炼之法在身体这个实验场中完成精神和肉体上的超脱,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,就是超越生命的死亡,走向无限,到达永恒。^②

道教所提出的超越死亡的方法与儒家、道家和禅宗的方法不同。道教所提出的超越是通过一定的修炼方法,使得肉体本身能同灵魂、精神一道获得永恒。且这种超越是通过斋醮、存思、内丹修炼等活动,借助于神灵帮助实现的。从而征服死亡,乃至飞升仙界,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”。

①《抱朴子内篇·黄白》,《道藏》,第28册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第233页。

② 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。

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方法。而存思、内丹、道德等修炼方法在修炼过程中具有相对突出的特点。在道经中图像表现也较为丰富,因此,本节修炼图像主要从存思图像、道德修炼图像作以概述。

一、道经中的存思图像

存思,又称存想、存神,即默想诸神形象。道教采用存想,作为修炼的法术,并成为道教法术的大宗。^①道教认为神无所不在,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。

东汉时期《太上正一盟威法箓》一卷,其中共有二十多幅玉女图。《太平经》中述及《东壁图》、《西壁图》、《乘龙驾云图》,可只见于文字,而无图像。王明所著《太平经合校》中近人根据《太平经》的文字记载描绘出了这三幅存思图,可以作为原画的参考。

魏晋南北朝时期《上清曲素诀辞箓》有乘龙图十幅。《上清琼宫灵飞六甲图箓》画玉女等六幅图和玄览人鸟三经图^②、《太上人鸟山真形图》各一幅。《洞玄灵宝五岳古本真形图》^③列举《五岳四山真形图》九幅。东晋《洞神八帝妙精经》^④中有九幅图像。《上清八道秘言图》^⑤画有存思图八幅。《太上玉晨郁仪结璘奔日月图》^⑥

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

② 《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第696页。

③ 《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第735页。

④ 《道藏》,第11册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第385页。

⑤ 《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第681页。

⑥ 《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第321页。

有骑龙、奔日月图等共六幅。《元始高上玉检大箓》^①中有众多符图^②。《玉清上宫科太真文》有十八位天帝图。《太上老君大存思图注诀》^③共有十幅存思图。六朝《上清大洞真经》六卷^④中共有四十九幅存思图。

在隋唐时期,《上清太一帝君太丹隐书解胞十二结节图诀》^⑤中有存思图二十幅。《上清洞天三五金刚玄箓仪经》中有存思符箓。《玉清上宫科太真文》共有存思十八幅图;《上清侍帝晨桐柏真人图赞》画有桐柏真人王子晋得道图十一幅。

宋元时期,《三才定位图》有存思图六幅。金《上清太玄九阳图》十九幅存思图。《上乘修真三要》有十二幅存思图。《无上玄元三天玉堂大法》有九幅存思图(图1-36)^⑥;《无上三天玉堂正宗高奔内景玉书》乘风乘龙图(图1-37^⑦、图1-38^⑧)。《太上玄天真武无上将军箓》一卷^⑨玄天真武将军箓图一幅。明初《高上大洞文昌司禄紫阳宝箓》^⑩有十七幅;另外还有《文昌应梦八图品》,内有八幅

① 任继愈:《道藏提要》,中国社会科学出版社,1991年,第123页。

② 《道藏》,第3册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第282页。

③ 《道藏》,第18册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第719页。

④ 任继愈主编:《道藏提要》,中国社会科学出版社,1991年,第8页。

⑤ 《道藏》,第34册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第99页。

⑥ 图片选自:《道藏》,第4册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第97页。

⑦ 图片选自:《道藏》,第4册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第124页。

⑧ 图片选自:《道藏》,第4册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第127页。

⑨ 《道藏》,第28册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第500页。

⑩ 《道藏》,第28册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第503页。



图 1-36
龙形符图

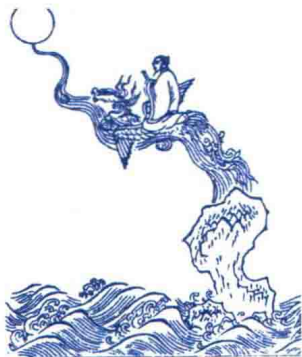


图 1-37
存想的乘风图



图 1-38
存想的乘龙图

人物和动物图。明初《太上北极伏魔神咒杀鬼策》^①有北帝逐鬼魔符二幅图。《群仙集》^②中共一百二十幅。《三教源流搜神大全》有神仙共一百二十六位。《上清洞真九宫紫房图》^③附有玉女像。《上方大洞真元阴阳陟降图书后解》^④有图一幅、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,乘龙飞升在日月之处,杂乱的意识就会被抑制,进入“道”的境界。

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”起到很重要的作用。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,从而使人摆脱疾

①《道藏》,第28册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第523页。

②《藏外道书》,第18册,巴蜀书社,1992年,第209页。

③《道藏》,第4册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第128页。

④《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第712页。

病、获得健康乃至长生。

(一)《上清大洞真经》存思图像分析

《上清大洞真经》^①,简称《大洞真经》,《九天太真道经》、《三十九章经》,晋代时始传,是道教上清派在道教向理论化方向发展转变的过程中,起到积极促进作用的一部重要经典。隶属《上清经》首卷,也是《上清经》中最主要的一卷。今《道藏》载有《上清大洞真经》六卷。《大洞真经》所称道的存思方法对我们传统的民族思维具有潜在的影响。《上清大洞真经》设计了种种围绕人体三丹田神真的具体可操作的存思方法,使得天神与身中之神相呼应,最终达到成仙的目的,满足了人们的心理诉求。据说晋兴宁间(363-365年)南岳魏夫人将《大洞真经》等上清经授予杨羲。梁陶弘景《真浩》卷5《甄受命第一》云:“若得金沟神丹,不须其他术也,立便仙矣。若得《大洞真经》者,复不须金丹之道也,读之万遍,毕便仙也。”^②《大洞真经》原为一卷,但是南北朝时已经窜乱,书中内容除文字还另配有四十九幅人物存思图像。现存道经应当本于宋代茅山上清宗坛传本。但张宇初后序又云,明初道士熊常一将此经重新印刷,其本即我们今天看到的样子:

阅道者熊常一,求道有年,募工刊是经,来请一言。

噫!知经之为道,而从之也众矣,能行经之道,是不徒从之也。

从《上清大洞真经》图像的绘画特征来看,它们或源于宋代印刷本,或者是明初重印时所补入^③。从前文叙述中也发现《道藏》中存思图像丰富而多样。《大洞真经》存思图有其独特的艺术

①《道藏》,第1册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第512-515页。

②[日]吉川忠夫、麦谷邦夫编,朱越利译:《真浩校注》,中国社会科学出版社,2006年,第184页。

③参见:张鲁君:《〈道藏〉人物图像研究》,山东大学博士论文,2009年,第104页。

表现形式。该经涉及大量道人修炼中所存思的众多神灵,充满了道人丰富的意向想象。正如瑞士心理学家荣格(Carl Gustav Jung)所说:“在我看来,作为意向活动的想象完全是心理活动和心理能量的直接表达,心理能量给予意识的只能是图像的形式或内容的形式,心理能量无论如何都是要释放出来的,因为心理状态会刺激感觉器官进行心理反应”,而且“人最有价值的东西就存在于意向之中。为了获取这种最有价值的东西,必须发展人的意向。”^①《大洞真经》正是通过图像丰富的意向内容和道经文字相互印证而紧密结合在一起。《大洞真经》卷一诵经玉诀曰:

先于室外秉简当心,临目扣齿三通,存室内有紫云之炁遍满,又郁郁来冠兆身。存玉童玉女侍经左右,三光宝芝洞焕室内。存思毕,扣齿三通,念入户呪曰,天朗气清,三光洞明,金房玉室,五芝宝生,玄云紫盖,来映我身,仙童玉女,为我致灵……毕,先进右足入户,三捻香,扣齿三通,祝曰……^②

由此看出,在修炼之前,须要先存思神灵,其后为《诵经入室存思之图》(图1-39)^③,描绘存思者、部分神仙以及拜神仪式。经文曰:

……毕,又叩齿二十通,心再拜。次三捻上香,登座,平坐,正视北向,叩齿三十二通,咽液三十二过,闭目存帝一尊君。次思兆头正青如碧玉,两手如丹,两脚

① [瑞士]维蕾娜·卡斯特:《梦:潜意识的神秘语言》,国际文化出版公司,2008年,第124、125页。

② 《道藏》,第1册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第513页。

③ 图片选自:《道藏》第1册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第513页。



图 1-39 诵经入室存思之图

如雪,身着九色羽衣,披龙文之帔,头建玉晨之冠,手执九色之节,青龙侍左,白虎卫右,头荫华盖,下坐狮子,仙童侍香,玉女散花,紫云蓊郁,满于室中,五色玄黄,罗列前后,内外分明,皆使映朗。^①

该图像描绘了“帝一尊君”(图 1-40^②)是修炼者想象自己变化而来的。

《大洞真经》中的配图大都具有相似的图式。如云气从修炼者头顶分出神仙,有一股、二股、三股云气来分别表现存想之神,具

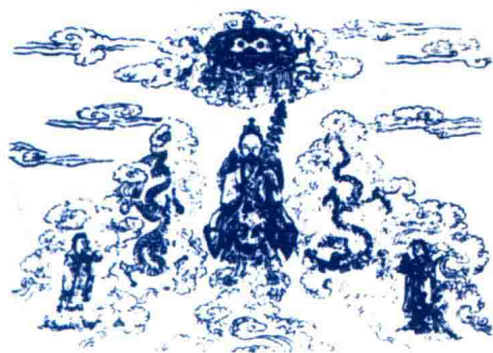


图 1-40 存帝一尊君图

①《道藏》,第1册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第515页。

② 图片选自:《道藏》第1册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第515页。

体图像表现如下：

一类是绘修炼者存思过程，其头顶之上有一股云气升起，云气之上绘存想之神。诸如经中云：“咒毕，存思日之华光从泥丸中入，乃口吸神云，咽津三过，化为一神，状如太阳星，手执日光。下布绛宫，穿玉茎中，入尾闾穴，入脊髓，上入第一椎，穿泥丸，入左瞳人内，摇睛七过，不得动右睛，顺时吐息。”“咒毕，存思月之华光从泥丸中入，乃口吸神云，咽津三过，化为一神，状如太阴星，手执月光。下部绛宫，穿玉茎中，入尾闾穴，入脊髓，上入第一椎，穿泥丸，过入右瞳人内，摇睛七过，不得动左睛，顺时吐息。”（图1-41）^①图中描绘了修道者所存思的手持日光的左目童子和手持月光的右目童子，两神造型对称一致，头戴梁冠，着道袍。

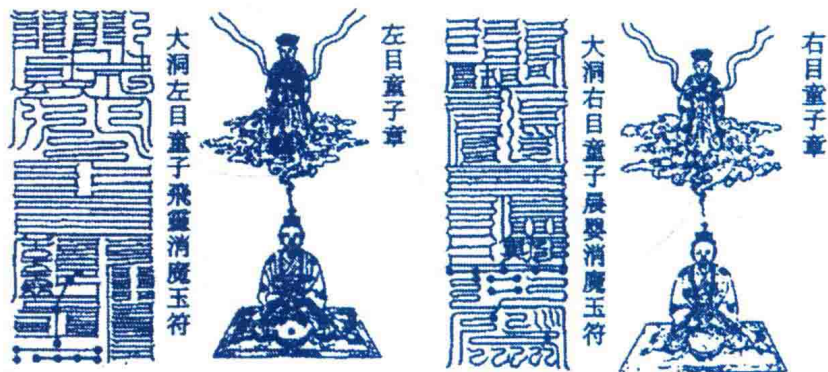


图1-41 《大洞真经》图

另外，诸如“咒毕，存思赤气从泥丸入体，口吸神云，咽津三过，化为三神。‘一神状如天蓬大将，二神侍立。下布兆肝内游遍，却人心内绛宫，上充舌本之下、血液之府。顺时吐息’。”^②（图1-42）在这里通过道人存思修持中，道士配合大量的神真意象所进

①《道藏》，第1册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第550页。

②《道藏》，第1册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第520页。

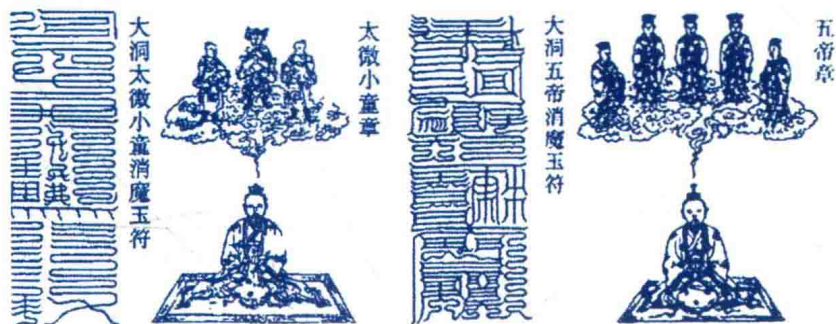


图1-42 《上清大洞真经》图

行的观想,从而帮助道人在长生不死修炼过程中实现了从视觉到悟觉、从物象到心象、从自我到超我的提升,充满了浪漫主义的想象力。

二类、三类图式修炼者头顶上的云气分成两股、三股并描绘存思之神。卷一中“口引中央高皇之精黄炁。因闭炁一息,咽津十二过,使充布脾腑之中,结作十二神,黄袞冕,状如土星,下布脾内,神面相向坐,顺时吐息。”这一段的配图描绘出存思者头顶两边各站立六位地位高的神灵。三类图式中的云气分成

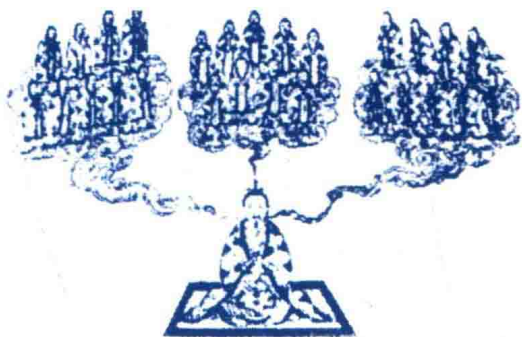


图1-43 《大洞真经》图

三股以上。卷一云:“次想左目出日,右目出月……结作二十七帝君,并紫衣冠。内九帝下入绛宫,穿尾闾穴,上入泥丸。又九帝亦下穿绛宫,入下关之境。又九帝入中关之境。令日光使照一身,内彻泥丸,下照五藏,肠胃之中,皆觉洞照于内外。令一身与日月

之光共合。”^①图中云气分成三股,其上各绘九位神^②(图1-43)。图像明显和前两种相比,存思之神更为众多,丰富。《上清大洞真经》中通过存想神真图像,不仅仅调整了道人们身心与自然的和谐,更重要的是通过存思内炼的过程,能够让道人们达到自我的完善和飞跃。

通过以上对《大洞真经》中存思图式画法的分析,可以看出,修炼者所存思之神大都从体内结炁而产生,画面表现的存思之神在修炼者的头部和身体上侧。这种存思图并不常见。

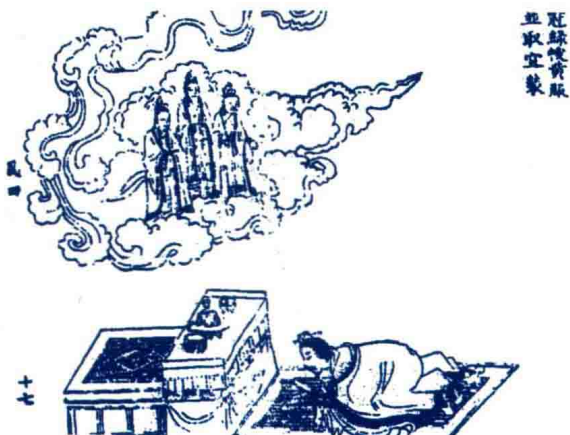


图1-44 初登高座先存礼三尊

一般情况下,所画的存思之神是由存思者想象中从空中而来。如图1-44《太上老君大存思图注诀》中的《初登高座先存礼三尊》图所示系存思修炼者所想象之神,由于这种画法能够生动地表现出神仙从天而降的神仙气息,因此在道教绘画中被普遍运用。

(二)存思图像中所反映的道教生死观

《上清大洞真经》中的存思图像显示了道门中人对生命的关注。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

^①《道藏》,第1册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第518页。

^②参见:张鲁君:《〈道藏〉人物图像研究》,山东大学博士论文,2009年,第105-107页。

永恒。”^①道门内的有为之士抱着“我命在我，长生自致”^②的乐观信念，通过主体的自我存思修炼，以达到生命的永恒。葛兆光先生说：“在我看来，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地、也是最原始地心理隐患‘死亡’地最终解决地允诺。”^③

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。那自由、快乐的仙境令人神往，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。而道教正是抓住了“孰不畏死而乐生”这个要害，才通过自我修炼达到拯救自己和这个世界的目的。道门中人通过神奇怪异的神仙故事，激发自己的想象力，并画出了绚丽斑斓的道经存思图像来抒发他们心中的情感。

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的特点就是“追求精神和肉体都能获得自由”的境界。现实世界中所缺少的自由，在虚幻世界里却无比的丰富。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，自魏晋以后，涌现出许许多多关于神仙精怪道释画作品。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。据说，庄伯微曾每天西北向“据固闭目，想见昆

① 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社，2001年，第66—67页。

② 《墉城集仙录序》卷九三二，《全唐文》，第十册，中华书局，第9705页。

③ 葛兆光：《中国宗教与文学论集》，清华大学出版社，1998年，第178页。

仑，积二十一年……后乃闭目奄见昆仑，存之不止，遂见仙人”。在这种迷执状态中，人们常常眼前仿佛有幻影出现，这些幻影受某种心理与潜在的欲望支配，它表现着人们意识深层所蕴积的动机和欲念，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，这种幻觉自会出现。因此，“存想思神”成了道教的法门之一。

道门中人在修炼过程中把自己的意识收拢，置于玄虚幽静的神仙境界之中，或者想象自身飞奔上升日月之处，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。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，想像的图像也日益丰富起来。有“身长九尺，黄色鸟喙，足有八卦，以神龟为床”的老君、有住在仙境的玉女。我们看到山西永乐宫三清殿的壁画上那二百八十六个神仙，这许许多多充满幻想的神奇图像，又引起人们多少美丽的遐想！^①

道门中人存想如此众多的神灵异兽，其最终目标是成为“长生不死”的神仙。另外，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。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。

道门中人通过存思修炼众多的神仙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”活动中得以实现的，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，实现对于死亡的征服与超越。

道教的“存想思神”不仅在道教修炼斋醮活动中成了道门中

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

人超越死亡的重要方式,同时它也给中国传统绘画艺术也带来了超越时空的丰富的想象力。正如英国简·艾伦·哈里森所说,这是属于想象世界的生活,是想象的生活,是惟有人类才有的人性和精神的生活。在这里,艺术的功能之一,就是培育和滋养想象与精神,并因此促进和激发了人的整个生命。^①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媲美的富有浪漫色彩的壁画、版画、水陆画、山水画、文人画等^②。看到这些神仙形象作品,人们会头晕目眩,恍如到了另一个世界。

二、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,来教化世人的文化现象。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,以便使人学习仿照^③。

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,那就是在道德上的“为人师表”,修道者只有尽力效仿神仙才能成为神仙国的“选民”。神仙是至善至美的化身,因此,创造一个充满正义与善良的世界,并为人们建构一套道德价值标准即“善恶报应论”思想,也就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现实内容的道教劝善书。诸如《太上感应篇》、《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》等。

① [英]简·艾伦·哈里森著,刘宗迪译:《古代艺术与仪式》,三联书店,2008年,北京,第137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。

③ 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》,中华书局出版社,2000年,第261页。

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抑制政策,导致道教在明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。”^①清世宗说:“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。”^②由于统治阶级更重视宗教的伦理教化功能,所以明中叶后,虽然道教在上层日渐衰微,却转向民间,对广大老百姓的劝善作用得到更大的发挥。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。”^③《阴鹭文像注》和《阴鹭文图证》即是道教世俗化的体现。

明清时期有关道教的历史故事向俗讲和传说过渡。此时的道教神祀也深入到世人之中,频频降世给人劝善。其中关帝、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)道教劝善思想及劝善图像产生的渊源

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”。^④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。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”^⑤。宋代《太上感应篇》记载:“所谓善人,人皆敬之,天道佑之,

①《世祖实录》卷104,《清实录》,第3册,中华书局,第811页。

②《龙虎山志》卷1,《藏外道书》,巴蜀书社,第19册,1992年,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。

④(清)阮元校刻:《十三经注疏》,上海古籍出版社,1997年,第19页。

⑤《道藏》,第32册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第326页。

福禄随之，众邪远之，神灵卫之，所作必成，神仙可冀。”^①

也就是说，道教认为，一个人生活于现世之中，如果能够加强道德修炼，积善者将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、吸引力。反之，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，有句俗语叫做“神仙也是人做的”，^②这说出了道教中人与神仙的角色转换关系。每个人只要积善累德，就有望跻身神仙家行列，摆脱人世间的苦难与死亡的威胁，获得永恒的逍遥与自由。

实际上，在道教产生以前，中国传统文化中存在的“善恶观”就通过诸多壁画等形式反映出来。中国古代宫殿、寺观、墓室等许多建筑的墙壁上都描绘有大量壁画，将深奥的宗教教义或伦理道德观念变为生动形象的故事，向善男信女宣传。《昭明文选》收录的东汉《鲁灵光殿赋》记载了西汉景帝时鲁恭王刘余建造的鲁灵光殿壁画：“神仙岳岳之于栋间，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。恶以诫世，善以示后。”文章记述了神仙、圣人、忠臣孝子等各种人物形象，指出壁画的作用在于教导人们从善弃恶。

东汉道教产生。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

^①《道藏》，第27册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第28—33页。

^②《墉城集仙录序》说：“仙固可学，功无巨细。”选自《全唐文》卷932，第十册，中华书局，1983年，第9705页。

画有盘古、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列,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。”^①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。

魏晋南北朝时期,以宣教为主要功能的绘画观随着国家大一统体制的消亡而衍变。佛教东渐,玄学盛行,个性的觉醒及对性情的重视已成潮流,绘画除了宣教功能外,“畅神”和“怡情”作用已经开始产生并得到较为普遍的实行和认同。人物画的创作已经不限于过去的题材,开始出现像顾恺之《洛神赋图》、《女史箴图》等体现文士阶层才情性貌、审美情趣等内容的作品。这些作品游离于善恶的评判和劝诫的作用,开始体现出对人类情感、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重视了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,使其有法度可依。唐代是中国古代绘画的鼎盛时期,人物、山水、花鸟画都获得新成就。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^②,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。画圣吴道子学习张孝师,多画佛寺道观,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。他从劝善出发,创造出为后世所称道的“地狱变相”图。“地狱变相”图并不着意刻画刀林、沸镬、牛头之像,“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

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 参见陈授祥:《隋唐绘画史》,人民美术出版社,2001年,第17页。

业者,往往有之”。在漫长的封建社会中,地狱是最广泛的文艺创作母题之一。其中不少地狱中的形象,当与吴道子的天才创造有关^①。另外,吴道子还首创钟馗捉鬼形象,并绘《十指钟馗图》传于世。此后,钟馗便成为中华民族最乐为人道的正义形象之一,其形象通过后世历代画家之手不断丰富。有了《钟馗捉鬼》、《钟馗醉酒》、《钟馗嫁妹》、《钟馗出游》、《钟馗夜巡》等富有情节性、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。元代,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和驱鬼辟邪的标志性符号。

宋代,佛教造像对善恶观念的世俗化程度随着佛教地位的提高,表现日益丰富,也对道教劝善图像产生了深远影响。当时出现了众多以图绘神仙而著名的画家,如高文进、武宗元等。

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表现较多,尤其在道经图像中:诸如:《太上感应图说》、《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》、《阴鹭文图说》等众多劝善内容的版画插图形象,对民众的善恶伦理观的形成起到了很大的作用。

(二)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”^②。在道教神仙系统中,文昌帝君地位较高。《历代神

^① 陈绶祥:《隋唐绘画史》,人民美术出版社,2001年,第30页。

^② (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。

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”。明弘治元年(1488年)，举国学子，有读书之处，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^①，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》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》、《丹桂藉注案》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，随身带着天聋、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“八字王”。《阴骘文像注》开篇有文昌帝君的圣像^②：画面呈三角形构图，线条流畅，刻工精细。

在《阴骘文图证》中的文昌帝君图像(图1-45)^③寥寥数笔的勾勒，生动传神。



图1-45 《阴骘文图证》中的文昌帝君

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

② 《藏外道书》，第12册，巴蜀书社，1992年，第430页。

③ 图片选自：《藏外道书》，第12册，巴蜀书社，1992年，第586页。

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。

《文昌帝君阴骘文》约成书于元代,简称《阴骘文》或《丹桂藉》。《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》强调人们多积阴德,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”^①。由于文昌信仰的普遍,托名文昌帝君而作《文昌帝君阴骘文》的流行也十分广泛。

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。道教徒把成为神仙作为最高追求目标,劝人积善成仙。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》中宣传有神明监督人的善恶。神仙将善恶准则降给世人后,设置天上、地下、家中及人体内等各级神灵来监督和记录人的善恶行为,让神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。”^②道教宣称“头上三尺有神灵”,由于神具有超人的赏罚能力,他们能给善人得到的最高奖赏是成仙不死。同时,神还给恶人最可怕的惩罚(诸如地狱观念)。清代的地狱图像可以作为形象说明,如图(1-46)^③:这种地狱图像使人们有了行善去恶的内在驱动力。

① 陈霞:《道教劝善书研究》,巴蜀书社,1999年,第61-63页。

② 赵敦华:《基督教哲学1500年》,人民出版社,2005年,第50页。

③ 图片选自:四川省社科院李远国研究员收藏品。



图 1-46 地狱变相《十殿图》

(三)道教劝善成仙思想在《阴骘文像注》、《阴骘文图证》中的具体表现

清代的《阴骘文像注》和《阴骘文图证》是对《文昌帝君阴骘文》(也称《阴骘文》)的一个图注形式,皆为道教善书,其影响是仅次于《太上感应篇》^①的道教善书。

①《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。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。”《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。

清道光二十年(1840年),大兴朱硃石著《文昌帝君阴骘文注》,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。主要是劝人为善以达到成仙的目的。

当时,用图来注释《阴骘文》的版本也很多。

康熙岁次己亥(1719年),赵如升编撰《阴骘文像注》,以此作为教育后代的教材。《阴骘文像注》和《太上感应篇》一样,也是在《阴骘文》的每句话下附若干图画和故事,以便更好地劝人向善。《阴骘文像注》分四卷,共有画一百八十二幅。

在此基础上,清光绪四年(1878年),项肖卿编了《阴骘文图证》,共有八十八幅图,且图画十分精美。清同治四年(1865年),朱启寿编《阴骘文图说》,在《阴骘文》的每句话下,绘图几幅,讲善恶报应故事若干个,使《阴骘文》成为大书。这些注释和改编使《阴骘文》的影响更加广泛和深入。

《阴骘文像注》、《阴骘文图证》都是木板雕刻图像。其中《阴骘文像注》图像刻画已经达到相当细腻的程度,而《阴骘文图证》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,图像才能呈现出精细有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及各种书籍。配图的方式也多种多样。这时期中国版画出现了几个大的生产基地,许多著名画家参与画稿绘制,并形成个人风格和工艺流派。明代晚期优秀版刻家胡正言(1582—1673年)经过长期摸索,创造出套印术中最复杂的技术短钉版和拱花版,达到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,也能在单色绘画如墨绘、朱绘方面,达到了与画家手绘同等的效果,是中国雕版本刻印刷术的一场革命。

短钉版的特点是:小块拼凑组成整版,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,标志着真正独立的中国版画刻印事业的确立。拱花版的特点则是:根据画面物像的轮廓,在较为坚硬的木版上阴刻成凹形线条,印制时用上好的宣纸覆盖在版面上面,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。它是短订版工艺的一种能产生特殊效果的补充,一般不能脱离短订版而独立存在,但这种工艺也很了不起。

《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故事情节的单幅图像,应该是使用两种雕版技术印制的。

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,有关行为规范及礼敬神明内容的图像。

《阴鹭文像注》中有未尝虐民酷吏图四幅;救人之难、济人之贫、悯人之孤、容人之过图四幅;广行阴鹭、行时时之方便图三幅;作种种之阴功图四幅,主要让大家“奉真朝斗”、“拜佛念经”、“印造经文,创修寺庙”、“广行三教”、“欲广福田,须凭心地,修善修福”。

“未尝虐民酷吏”第三幅图^①讲述的故事是山东人赵元相当郡守八年间盘剥百姓银两,报应出现其子身上,后代世代为丐帮。此图表现的就是冥王在阴间审判赵元相的场景。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。

容人之过(图1-47)^②,此篇描绘的是湖州人沈潜从不嫉恨他

① 图片选自:《藏外道书》,第12册,巴蜀书社,1992年,第438页。

② 图片选自:《藏外道书》,第12册,巴蜀书社,1992年,第445页。

人,文昌帝君最后使他榜上有名的故事。

奉真朝斗^①分别是《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》中的两幅画(图1-48),它们画面表现形式有所不同,但表现的内容完全相同,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。

第二,有关社会人伦规范思想内容的图像。

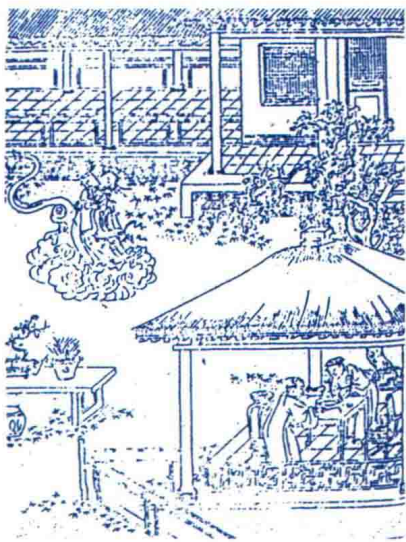


图1-47 容人之过

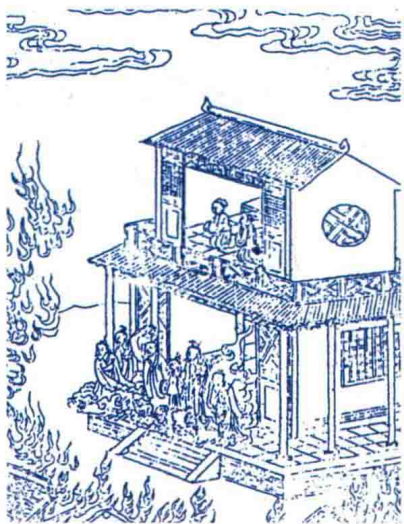


图1-48 图左《阴鹭文像注》,图右《阴鹭文图证》中的奉真朝斗图

^① 图片分别选自:《藏外道书》,第12册,巴蜀书社,1992年,第482、608页。

道教善书经常用神仙之口来调节人与人之间的关系,书中用了大量的图像描绘出了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,勿破人之婚姻图四幅等。

忠主孝亲^①图1-49^②:描绘的是一位老母亲害了眼疾,其子每天用眼睛舔母眼睛、为母疗疾的故事。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。

捐资以成人美:如图(1-50)^③:画面房屋精工刻画,突出了文昌阁的精美。凸显了主人张守礼捐二百金助修文昌阁,并获得好报的故事,以吸引更多人乐善好施。



图1-49 孝亲

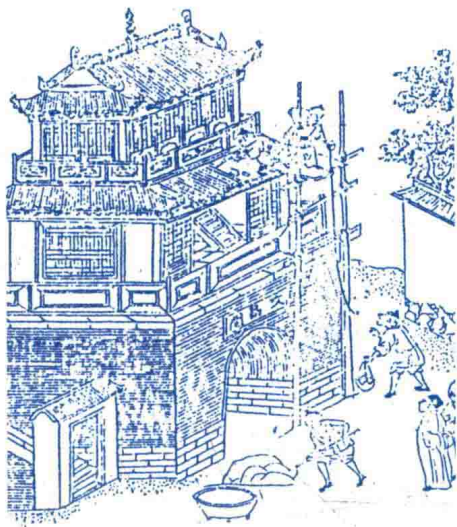


图1-50 捐资以成人美

①《藏外道书》，第12册，巴蜀书社，1992年，第476、605页。

② 图片选自：《藏外道书》，第12册，巴蜀书社，1992年，第605页。

③ 图片选自：《藏外道书》，第12册，巴蜀书社，1992年，第567页。

第三、有关道法及自然保护内容的图像

道教主张“道法自然”，强调返朴归真、回归自然。所以道教要求对自然要重视、爱护，甚至崇拜。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。^①

在这方面，《阴骘文》有勿登山而网鸟禽、勿临水而毒鱼虾图三幅，勿宰耕牛图三幅，举步常看虫蚁、禁火莫烧山林图四幅等。

举步常看虫蚁图(图1-51):描绘的是金华寺中柏树生虫，寺僧秀荣杀死虫子堕入地狱所受之苦。^②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

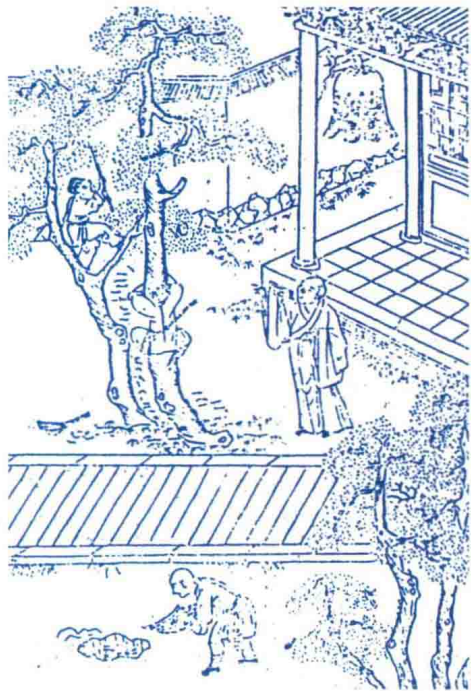


图1-51 举步常看虫蚁

①《藏外道书》，第28册，巴蜀书社，1992年，第91页。

②《藏外道书》，第12册，巴蜀书社，1992年，第523页。



图1-52 禁火

多,树叶用小点来描绘。

禁火莫烧山林^①(图1-52):画《阴鹭文图证》的“禁火莫烧山林画”中,画面中心两位人物,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。

从以上三个方面分析发现《像注》和《图证》中的人物形象虽然各有千秋,但都包含着劝善思想,其画面的共同特点是人物姿态多样、富有情节。

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所占比例较小,但寥寥数笔就能把人物不同性格的特征表现于画面之中。人物服饰有典型的明代特征。

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》的房舍描绘手法更加简洁,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。

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,

^① 图片选自:《藏外道书》,第12册,巴蜀书社,1992年,第627页。

它的内容、形式、风格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。《像注》表现手法更趋精细。

由图像的思想内涵可看出,《阴鹭文》提到的“阴鹭”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。自古阴鹭能延寿,善不求人天自怜”^①的思想意蕴。《阴鹭文》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,按《阴鹭文》的内容顺序为每幅年画注疏,图文并茂。由这些《文昌帝君阴鹭文》年画也可看出,明清时期阴鹭的观念深入人心。明清时期的士人热心刊印和宣讲善书,甚至身体力行劝人行善。这种“阴鹭”思想对后世中国人的思想观念产生了极大影响,尤其对挽救道德危机、缓和阶级矛盾、维护当时社会纲常秩序有着深刻的影响,甚至对当今社会也有一定教化作用。同时,也提醒世人与其他物种的平等关系,又敦促人类爱护其他物种的使命,积极投身到环境保护中来,主动采取环保措施。人不能凌驾于万物之上,享有烹杀宰煮的特权,人应该发挥自己的道德潜力,约束与自然不和谐的行为,辅助万物生长,与自然共进步。总之,阴鹭文劝善图像对于道教文化的传播、发展起到了积极的推动作用。

^①《藏外道书》,第28册,巴蜀书社,1992年,第117页。

第三节 洞天福地图像

在本节研究所限定的道经范围内,单独表现洞天福地的山水图不多,但在散见道书中应有存在。有关道教仙境洞天福地的山水图像大都以神仙传记故事图像表现出来。诸如:《许太史真君图传》、《阴骘文像注》、《阴骘文图证》、《罗浮山志会编》、《大明玄天上帝瑞应图录》等经文中都有山水图像呈现,但除《罗浮山志会编》有单纯山水图描绘外,其他都有人物描绘穿插其中。

一、洞天福地图像概述

清本《罗浮山志会编》由康熙年间长洲宋广业(字澄溪)所纂,共有二十二卷,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)^①,分图出自苏州画家杨点之手(见卷末左上角题记)^②

罗浮山,位于广州惠州县内,是我国道教十大名山之一。司马迁称其为“岭南之胜”^③,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”^④。《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,梦中物也,今先生尺幅楮素,绘五百余里之山

①《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,1992年,第87页。

②《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,1992年,第103页。

③《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,1992年,第77页。

④《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,1992年,第87页。

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”^①。

由此可知,《罗浮山志会编》中的山水洞天及图像,描绘的是罗浮五百里山川的风貌,同时也是澄溪由想象所描绘出的诸如瀛洲、蓬莱等洞天福地景貌。卷首由秀水陆奇所绘的山水图,如(图1-53)^②: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。

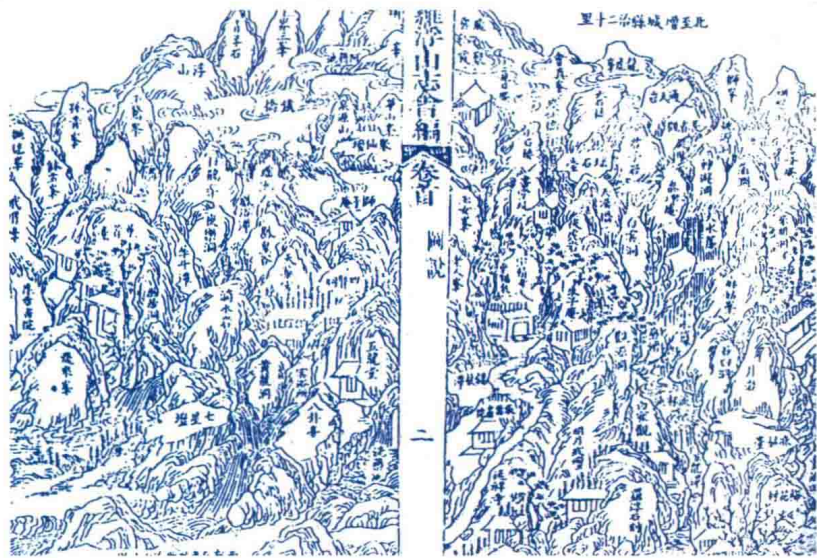


图1-53 罗浮山图

另外,撰于明时的《大明玄天上帝瑞应图录》^③记录有明永乐十六年(1418年)御制真武庙的碑文,述及真武显现武当山的种种祥瑞并画有山水及人物图像。这两部道经共同特点是对山的突

①《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,1992年,等75页。

② 图片选自:《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,1992年,第87页。

③《道藏》,第19册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,等632页。

出表现,显现了山在中国古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。在道经图像以及中国传统绘画中描绘有众多仙山圣水,正如法国学者索安所说:“中国的山水画是人间天堂的表现”。中国山水洞天图像所体现的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。

二、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。洞天福地是道教仙境的一部分,“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。”^①“洞天”指山洞。“福地”指得福之地,即认为居此地可受福度世,修成地仙。《道迹经》云:“居福地,必度世,见太平。”^②

道教洞天福地图像的渊源,即来自于道教汲取古代神话、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。

另外,洞天福地的仙境模式也与古老的地理博物传闻关系密切。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,鼋鼉蛟龙鱼鳖生焉。”^③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。《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

①《道藏》,第25册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第11页。

②《道藏》,第25册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第11页。

③(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。

履、巫凡，皆操不死之药以距之。^①

王嘉《拾遗记》曰：“群仙常驾龙乘鹤，游戏其间。”^②由此可看出，在古人眼中，昆仑山已经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”^③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，也出现有昆仑升仙的画面。目前所知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(1-54)^④：虽然这些早期昆仑山图像均还只是简单的三峰形轮廓，但已经说明人们想象中通过墓葬画像以象征人死后希望归属的仙界。

这些思想对后来道教洞天福地理念的形和实体化具有重要的启迪作用。

除了西边的昆仑山外，海外仙岛诸如“十洲三岛”^⑤对于道教洞天福地思想的形

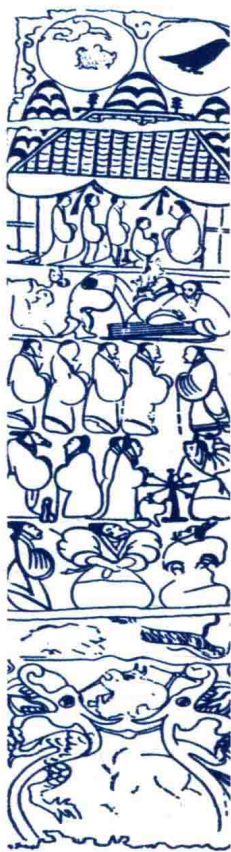


图1-54 山东临沂
金雀山出土9号

① 袁珂：《山海经校注》，上海古籍出版社，1980年，第298、301页。

② (晋)王嘉撰，齐治平校注：《拾遗记》，中华书局，1981年，第221页。

③ (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。

④ 曾布川宽：《昆仑山升仙图》，《东方学报》，51期，1979年，第83-186页。

⑤ (宋)张君房编，李永晟点校：《云笈七签》(二)，中华书局，2003年，第590-604页。《云笈七签》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、元洲、流洲、生洲、凤麟洲、聚窟洲以及方丈、蓬丘、昆仑三大海岛神山。

成与体系化具有启迪作用。如(图1-55)^①即元代朴广所画的卷轴画《仙岛》，它描绘的就是海中仙岛的情貌，这些仙岛如梦似幻，能够勾起了人们对仙境的无限向往。

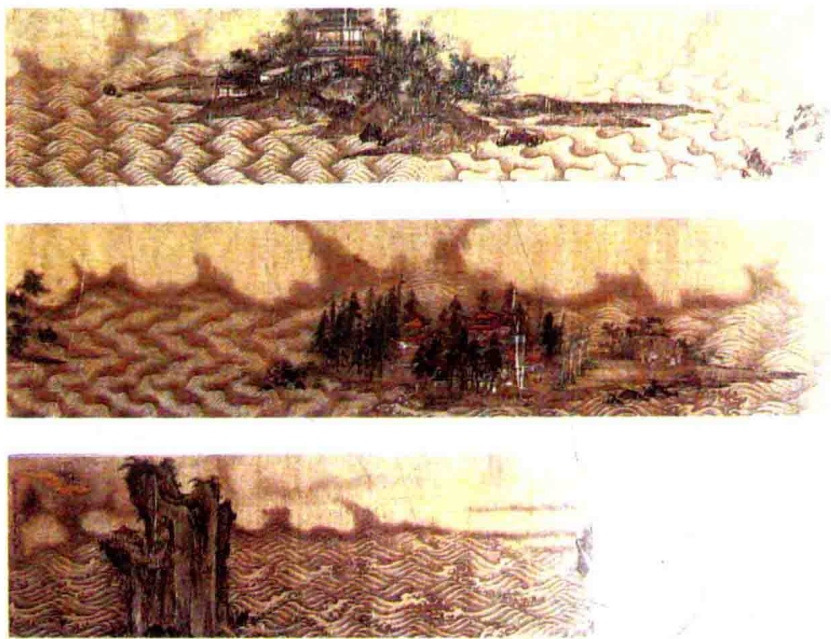


图1-55 (元)朴广《仙岛》(局部)

为了生命的长久和找到不死之药，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，到后来徐福等方仙之士出现。汉武帝派方仙之士入海寻仙药以求长生不死，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钱树座(图1-56)^②。整个树座的形状像一座圆柱形高耸入云的山峰。若干人正在登山，先行

① 图片选自：[美]Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, p.370.

② 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。

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。”^①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是海中仙山^②(图1-57)。

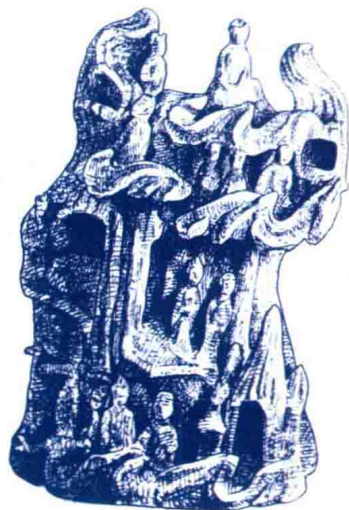


图1-56 摇钱树座

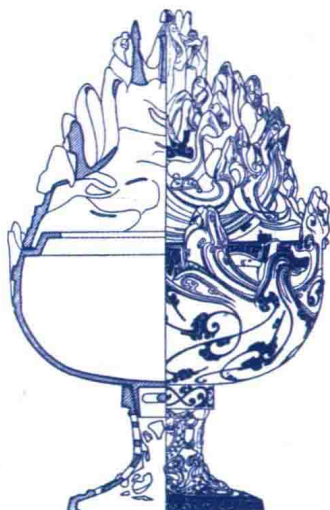


图1-57 博山炉

汉代道教经典中《五岳真形图》的出现,是道教的符图,但也是古代所绘制的地形图,也是山水画最早的源头,道士们传说,佩此图入山不迷,平安大吉,奉此图为道家之宝。

①《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。

② 这类器物生动地反映了当时方士对海上仙山的幻想,故后人之为之起名“博山炉”。

如今河南登封文化局还收藏有一幅《五岳真形图》(图1-58)^①,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画。

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,并营造出了理想的人间仙境——洞天福地。东晋葛洪在《抱朴子内篇》称“上士得道,升为天宫;中士得道,栖集昆仑;下士得道,长生世间。《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。

至唐代,道教发展臻于极盛。唐初司马承祯撰《天地宫府图》^②,把“洞天”和“福地”区分开来,列出神仙所居的十大洞天^③、三十六小洞天和七十二福地,全部在海内名山。“洞天福地”实际就是道观所在地。



图1-58 五岳真形图

① 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,并且有不同的神灵所掌管。图片选自:[美]:Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*, University of California Press, p.358.

② (宋)张君房编,李永晟点校:《云笈七签》卷27引《天地宫府图》,(二),中华书局,2003年,第608页。《天地宫府图》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。”

③ 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^①。

由此可知,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、峨眉山等地都建有大的道观作为道教活动中心。后世修建道观基本都是遵循这种洞天福地思想。在政治、经济中心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,一些大型道观实际是重要的文化中心^②,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。

三、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、道教练丹修炼以及《大明玄天上帝瑞应图录》一卷中述及的有关武当山真武大帝种种祥瑞图像,分析洞天福地图像。

(一)《罗浮山图》图像分析

《罗浮山志会编》卷首共有三十四幅山水图像。分别是:罗浮山图、北至增城县治十二里及西南七十里图、西至增城县治七十里图、飞云峰图、上界三峰图、青羊石图、蝴蝶洞图、凤凰谷图等。从名称中也可间接看出道教神仙思想在罗浮山图像中的体现。

1. 由道教洞天福地《罗浮山图》说葛洪的修道炼丹

^①《道门十规》,《道藏》,第32册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第151页。

^②张兴发:《道教神仙信仰》,中国社会科学出版社,2001年,第87页。



图1-59 罗浮山图

秀水陆奇在卷首绘《罗浮山图》总图一幅(图1-59)^①,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。”^②《艺文类聚》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。”^③道教称罗浮山为十大洞天之第七洞天,名朱明耀真之洞天;又列为七十二福地之第三十四福地,名泉源福地。^④

据《罗浮山志会编》:

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。^⑤

《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。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、酥醪四庵。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;酥醪观

①《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,1992年,第87页。

②《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,1992年,第87页。

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。

④《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,1992年,第87页。

⑤《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,第91页。

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年)，字稚川，自号抱朴子，丹阳句容(今江苏江宁)人，家族世代为官。他从方士郑隐学道，晚年迁罗浮山炼丹采药又从事著述，直至去世。葛洪是魏晋神仙道教学者，著名炼丹家、医药家。葛洪不仅自己炼丹、采药，还总结战国秦汉以来的神仙方术，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1-60)^①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》中所画的三十四幅山水图像，都是描绘罗浮岭南山中的景色，从中我们可以看到岭南山川之秀美。葛洪认为要想长生成仙，炼制金丹非常重要。他引证《仙经》说：“虽服草木之叶(药)，



图1-60 (元)王蒙
《葛洪移居图》

^① 图片选自：[美]Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, p.43.

已得百数岁，忽怠于神丹，终不能成仙。以此论之，草木延年而已，非长生之药可知也。”^①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。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。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》说：“凡探明珠，不于合浦之渊，不得骊龙之夜光也。”^②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之者。”^③（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，葛洪最终选择隐居在罗浮山中悟道炼丹，著书立说。

据说葛洪八十岁时，最终在广东罗浮山^④炼成了太清金液神

①《抱朴子内篇·仙药》，《道藏》，第28册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第214页。

②《抱朴子内篇·祛惑》，《道藏》，第28册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第248页。

③《抱朴子内篇·论仙》，《道藏》，第28册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第177页。

④《藏外道书》，第19册，巴蜀书社，1992年，第87页。

丹^①。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。

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其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。”^②

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

① 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。

② 孙昌武:《道教与唐代文学》,人民文学出版社,2001年版,第106页。

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。中国传统文人绘画中也出现许多关于修行炼丹的绘画作品。

2.《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。”^①虽然是刻在版画上的,但以白描的线来塑造山川秀美的同时,所显露的笔法清晰明朗。他笔下的山水让人想起自然山川本来的意趣。画面精细工整的刻画继承了宋代院体画的山水画风格。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、洞穴、宫观的地方。典型的有《朱明洞图》(图1-61)^②,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。给人亲切熟

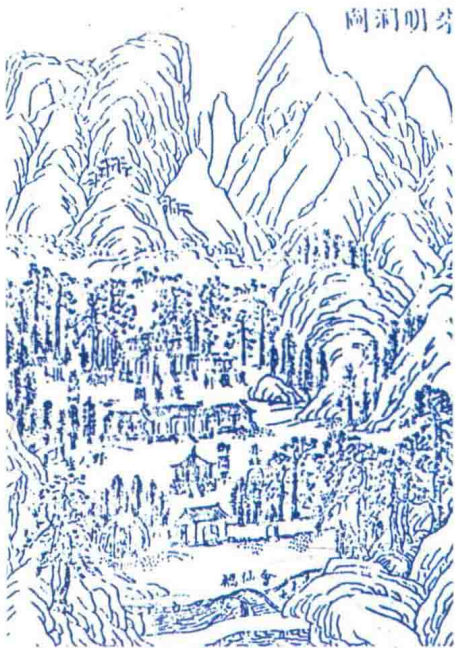


图1-61 朱明洞图

①《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,1992年,第87页。

② 图片选自:《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,第92页。

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,正是“夫虚静恬淡、寂寞无为者,万物之本也”。^①从中体现了“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》: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。

(二)洞天福地图像——《大明玄天上帝瑞应图录》分析

本节重点通过分析明永乐十六年(1418年)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。《道藏》中撰于明时的《大明玄天上帝瑞应图录》一卷^②记录有明永乐十六年(1418年)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,诸如:“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1-62)^③即为真武显现武当山图像。

由于修道者的理想典型——神仙就活动在洞天福地之山中,

①《道藏》,第11册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第589页。

②《道藏》,第19册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,等632页。

③ 图片选自:《道藏》,第19册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第637页。

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,中国山水洞天图像突出反映了道教山水崇拜观念和神仙崇拜思想。

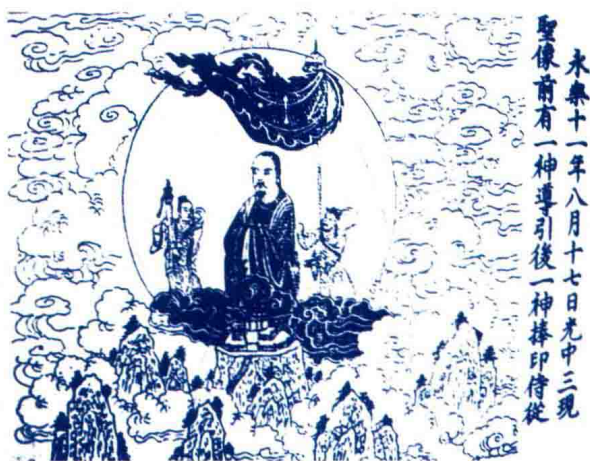


图 1-62 真武显现武当山

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。道门中人认为洞天福地都是仙人居住游憩的处所,因此,在这些地方广建宫观,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。后世修建道观基本都是遵循这种洞天福地思想。在政治、经济中心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,一些大型道观实际是重要的文化中心^①,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

^① 张兴发:《道教神仙信仰》,中国社会科学出版社,2001年,第87页。

清代关槐绘制的《龙虎山的道观》(图1-63)^①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。

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洞天福地武当山的情景。在道教中,玄天上帝又称真武大帝、佑圣真君

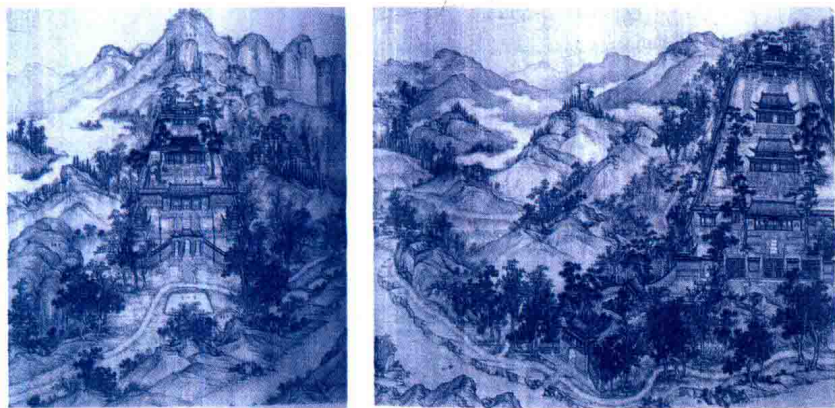


图1-63 (清)关槐《龙虎山道观》

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1-64)^②,真武大帝位于第三阶中央,其造型披发、赤足、五绺长须。右手持北斗七星剑、左手印诀。右脚踏蛇,左脚踩龟。左右属下,为雷部诸天元帅。

玄天上帝,古称“玄武”,本为神话中的北方之神,后被道教吸

① 图片选自:[美]:Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, p.380.

② 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,左角中央题有:“道正宗师”四个大字。

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,北方神名。”《史记·天官书》曰:“北宫玄武,虚、危。危为盖屋。”^①



图1-64 (清)《道正宗师图》中的玄天上帝

其二,为水神。根据阴阳五行来说,北方属水,故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。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。……

^①(汉)司马迁撰:《史记》卷二十七,中华书局,1973年,第1308页。

在均州之南。地势雄伟,非玄武不足以当,因名之曰武当。”^①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。^②

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观、紫霄宫等几十座宫观庙宇,大批道士居住武当修道。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年)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、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

①《道藏》,第19册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第648页。

②《道藏》,第11册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第58页。

段,宫廷内和民间普遍修建了大量的真武庙^①。庙内供奉真武大帝,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录》就表现了在这种重修洞天福地武当山的过程中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。

《大明玄天上帝瑞应图录》第二幅图是“黑云感应”。(图1-65)^②该图的对题文字详细记述了此图反映的故事。其文云:

驸马率各
官斋祓,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,想去一丈许,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,



图1-65 黑云感应

① 张兴发:《道教神仙信仰》,中国社会科学出版社,2001年,第267-268页。

② 图片选自:《道藏》,第19册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第634页。

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。^①

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。

该图录的第四幅图“神留巨木”(图1-66)^②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

①《道藏》，第19册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第634页。

② 图片选自：《道藏》，第19册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第636页。

于黄鹤楼前江水中,上露尺许,若石柱焉。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。揽系于船,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,送玄天玉虚宫。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。^①

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,每艘船上四名船员双手奋力摇着船桨仍难以控制。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,

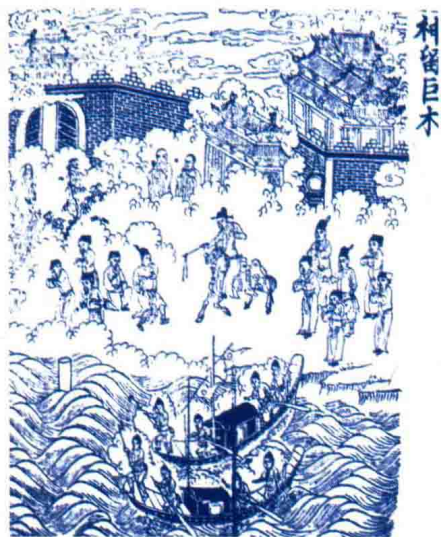


图1-66 神留巨木

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若隐若现地在层层云雾中显现,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

^①《道藏》,第19册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第636页。

1-67)^①。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:



图1-67 水涌洪钟

国朝敕命隆平侯张信、驸马都尉沐昕,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。于是众皆合词祷曰:“忠等将欲载送于武当宫观,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,隆平侯与驸马都尉闻而喜曰:“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

^① 图片选自:《道藏》,第19册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第636页。

永世不朽云。^①

图上,一条倾斜的水岸线把整幅画面分为上下二个部分。下部用曲线表现出波涛汹涌的水面,两艘船只正在水面上行驶,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1-68)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:

国朝敕建武当山宫观,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,圆光现自涧泉之下,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。^②

画面中玄武大帝身着华袞礼服,披发而立在武当山上空的黑云之上,一派帝王气象,其前后各有一侍从。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,画面其它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

①《道藏》,第19册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第636页。

②《道藏》,第19册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第639页。

描写,仅在永乐十一年(1413年)就出现十一次,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,



图 1-68 玄武武当显现

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。

由上分析可知,玄天上帝与武当山造型在道经中有精美的图像表现,在下文中还要涉及玄天上帝在传统绘画形式中更为丰富的图像形式,道经中丰富多样的真武图像也促进了中国美术题材内容的丰富化程度。

第二章 传统绘画中的道教母题

中国道教的信仰核心就是得道成仙,道教文化孕育出“神仙情结”,并构筑了一个完整的神仙谱系,即天神、地祇、人鬼和仙真的总汇。神仙世界是一个逍遥的世界,《庄子》书中记有“真人”、“至人”、“神人”,对他们有“不食五谷,吸风饮露”,能够“入火不热”、“入水不濡”、“御风而行”、“乘云气,御飞龙,而游乎四海之外”之类的描述。到了东晋葛洪那里,神仙完全超脱了自然力的束缚,也不受社会的限制。《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;或出入人间而不识;或隐其身而莫之见。”“夫得仙者,或升太清,或翔紫霄,或造玄洲,或栖板洞,听钧天之乐,享九芝之饌,出携松羨于倒景之表,入宴常阳于瑶房之中。”^①道教的神仙世界给中国绘画提供了浪漫主义的思维来源,在中国绘画史上以道教神仙为题材内容的绘画作品更是不计其数。

^①《抱朴子内篇·明本》,《道藏》,第28册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第208页。

第一节 传统人物绘画中 具有神仙意蕴的道教母题

道教神仙众多,给人们带来了无尽的想象,而这些神仙所居住的洞天福地、名山大川也给中国传统神仙绘画、山水画以丰厚的道教文化积淀,道教的这些神仙思想和极具浓厚浪漫色彩的传说故事,对中国传统绘画艺术产生了巨大影响,当然也是历代画家取之不尽用之不竭的绘画题材,诸如道经图像中所描绘的道教神仙文昌帝君、三清尊神、真武大帝、八仙等等众多道教神仙母体,文中不可能穷尽,以下通过对传统人物绘画题材中表现较多的道教母体作以分析探讨。

一、文昌帝君

文昌帝君又名梓潼帝君,是汉族民间和道教尊奉的掌管士人功名禄位之神。在道教神仙系统中地位较高。文昌亦称文昌星。《隋书·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。”^①古代星象家将其解释为主大贵的吉星。

在民间,文昌帝君被文人视为主文运和功名利禄的神明,实际上他是文昌星神与梓潼神的结合。道教又将其尊为主宰功名利禄之神,民间俗称“文曲星”。而梓潼神本是四川七曲山一地方神明,民间称“张亚子”。相传唐代安史之乱时,梓潼神曾帮助唐玄宗李隆基平息过叛乱。由于唐朝帝王的大力推崇,梓潼神便从一个地方神成为全国性的大神,并主管功名。

南宋孝宗时已有道士以四川七曲山神君张亚子的庙祀

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

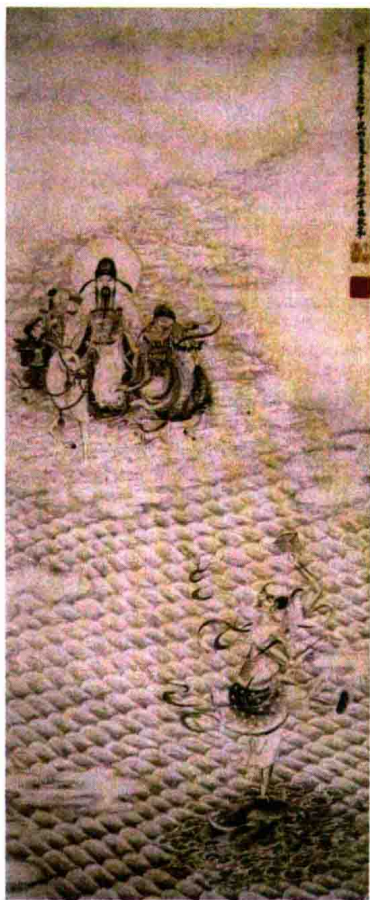


图2-1a (明)丁云鹏《文昌帝君》

活动为主体,用木刻雕版撰写印制《太上无极总真文昌大洞仙经》、《文昌大洞真经》等,其中有署名“仁和弟子孙敬桐”的《文昌帝君》插图,刻画精美用以形象化的宣教。说明宋代时文昌图像已经用以刻版。民间通常描绘的文昌帝君形象两侧,常塑两位童子像,即“天聋”,“地哑”。在许多文昌帝君的画像中,也常出现这两位童子。

后来,文昌星神和梓潼神逐渐合二为一,主管文运和功名。到了元代,仁宗皇帝又封梓潼神为“辅文开化文昌司禄宏仁帝君”,“文昌帝君”由此而来。至此,文昌帝君的信仰迅速扩大。

为了使更多民众形象化地了解文昌倡导的忠孝仁爱、

广行阴鹭的主张,民间在木刻雕版印刷时运用了大量的插图,如《文昌阴鹭像注》、《清河内传像注》、《文昌本传像注》、《文昌阴鹭文图解》、《文昌三圣灵验经图注》等书;仅前文论述到的《阴鹭文像注》和《阴鹭文图证》、《阴鹭文图说》就有文昌系列插图469幅,本身就是系列阐释阴鹭文的连环画。用木刻雕版刷印成书的难以计数的文昌经卷,包含有大量插图,这些文昌木刻雕版画构图新颖,工艺精细,是文昌绘画中

留传最广泛的部分。

元代时,随着文昌帝君的信仰的普及,梓潼木版刻印除为庙宇刻印经卷外,画工们还大量刻印文昌年画。如《文昌加冠(官)进鹿(禄)图》、《连生贵子》、《披红状元》、《马上封侯》、《蟾宫折桂》等年画,受到民众喜爱。而梓潼文昌年画人物在刻画中均能根据不同身份和主题要求进行变形夸张,强调“文胸、武肚、美女腰”,即所刻画的文官均突出夸张胸部,以显示文昌帝君胸怀宽广;所刻的武将,则凸肚缩肩,以表现其勇猛;而所刻美女之体,又溜肩细腰,表现出婀娜之势。

绘刻于明代七曲山配殿关帝庙大门上有四幅文昌门画,描绘了文昌帝君、古树、花卉、溪流,梅花鹿、官冠等形象,如把两幅门面连接起来,有“加冠(官)晋禄”之寓意,画面线条圆润浑厚。

此外,以文昌帝君为题材的年画很多,诸如四川《绵竹年画》中,以迎禄为题材的就有34幅,“文武加官”中手托文武官帽,皆持如意(如意乃元始天尊赠文昌帝君之物),寓无论文武皆可加官进禄;在天津杨柳青博物馆收藏的18幅题材为《文昌帝君阴骘文》的清代年画中,每幅年画配文昌帝君阴骘文注疏。有学者称此种年画叫“梓潼年画”、“文昌年画”。据罗智婉分析山东潍坊年画与七曲山文昌年画有着血脉渊源,潍坊年画师承和吸纳了七曲山文昌木刻雕版画、文昌壁画、文昌年画等文昌绘画的精华,经过自己的创新发展而成为“中国四大木刻年画”地之一。

在元、明、清时,以反映文昌帝君为题材的壁画也颇多,当时四川七曲山盘陀殿有《文昌荣禄图》;桂香殿有《文昌下凡》、《文昌救苦》、《文昌除灾》、《文昌文房四宝》;县城玉液池有八幅《文昌出世》壁画,直到清道光年间,民间仍有艺人绘《文昌得道救世图》、《文昌圣像图》、《阴骘文二十四图》

等。至今在七曲山大庙仍保留有文昌壁画：桂香殿左侧仍有大型精美文昌壁画三幅；天尊殿有十分珍贵的《十二真仙图》壁画；白特殿有文昌石刻画四幅；正殿侍从像两侧有文昌石刻画两幅；天尊殿左边配殿旁有文昌像残碑，此外，元阳宫有文昌石刻一幅；马鸣乡潘家沟潘家祠堂有文昌壁画三幅，双板乡有文昌壁画四幅……^①

此外，在中国传统绘画中，关于文昌帝君和魁星点斗的画作出现得颇为普遍。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2-1a）^②描绘了文昌帝君在天空中骑骡的形象。其侍从魁星右手拿笔，左手执印，骑在龙头上。整幅画面中充满了仙界的神异。

文昌帝君的侍从魁星也是百姓最熟悉的道教星神之一，他也被认为是主管文运的星神，经常和文昌帝君一起出现在图像中。其典型形象为一赤发蓝面之鬼，立于鳌头之上，一脚向后翘起，如大弯钩，一手捧斗，一手执笔，意即用笔勾定科举中试之人。明代时对魁星的信仰十分流行，因此明清时留下来的关于魁星形象的民间绘画和石刻线画数量很多。清同治时留存下来的一幅石刻线画尤为有趣：画中央一画作鬼形，“鬼”字占据大半空间，鬼的一脚向后翘起，将一个“斗”字拖于脚尖之上；另一只脚则踩在一个苍劲有力的“鳌”字之上，正所谓“魁星点斗，独占鳌头”，亦被视为应试者获中的征兆。明人陆深在《俨山外集》中也记载了有考生在会试时，将魁星图贴于座右，以求考试顺利。^③

以上列举的文昌图像只是众多民间文昌图像的部分遗存，

① 罗智婉：《文昌绘画初探》，原载《四川文物》1997年3期。

② 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, p.267.

③ 张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第480页。

实际上在众多的文昌阁、文昌庙尚有诸多文昌图像的遗存。如：云南丽江大宝积宫明代道教壁画中的文昌帝君^①、甘肃河西武威市藏的清代文昌帝君图（图2-1b）^②等等。无不展现出文昌帝君作为神仙的特征。这些美术作品中文昌帝君的形象把文昌帝君救苦救难、科举及第等行善保平安的非凡的神力展现出来，不同于一般枯燥的宗教教义，更加生动感人。

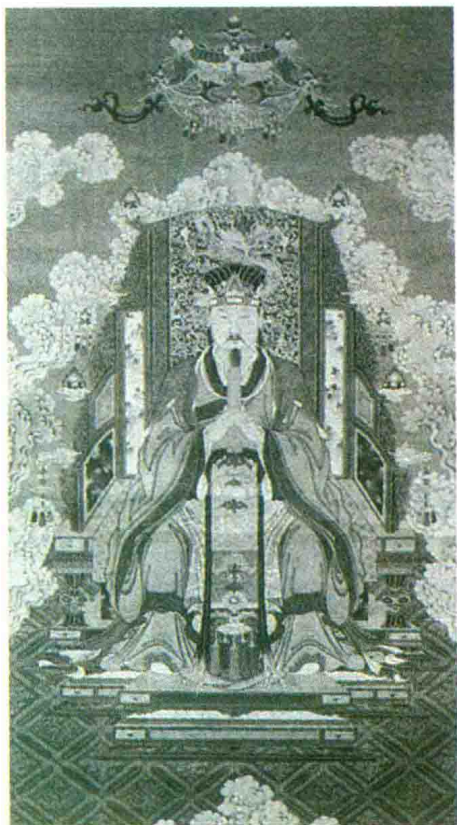


图2-1b（清）文昌帝君 武威市博物馆藏

二、三清尊神

中国传统绘画及雕塑作品中有大量关于道教三清尊神的形象表现。英国的中国科学技术史权威李约瑟博士(1900-1995)曾说：中国文化就像一棵参天大树，而这棵参天大树的根在道家。他认为，对于中国古代科学贡献最大的是道教。鲁迅

① 杨兴吉：《云南丽江大宝积宫明代道教壁画考》，本文原载李淦主编的《道教美术新论——第一届道教美术史国际研讨会论文集》，山东美术出版社，2008年，第388-417页。

② 图片选自李淦主编的《道教美术新论——第一届道教美术史国际研讨会论文集》，山东美术出版社，2008年，第354页。

先生曾在1918年8月20日《致许寿裳》的信中曾说：“前曾言中国的根柢全在道教，此说近颇广行。以此读史，有多种问题可以迎刃而解。”^①作为道教的远祖老子，提出了表示宇宙本体的“道”。道教对神仙的崇拜和信仰，反映在大量的壁画、雕塑、民间绘画等形式中。道教的最高尊神三清，与“道”有着密切的关系。道教“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。三清即玉清、上清、太清（元始天尊，灵宝天尊和道德天尊）是道教的最高尊神^②。唐代时，三清之说已开始流行，全国众多的三清画像寓意深刻，例如，著名的《朝元仙仗图》、《八十七神仙卷》、山西永乐宫壁画中的三清殿壁画《朝元图》、陕西耀县药王山南庵三清殿《朝元图》壁画等等，众多道教宫观中都有大量三清壁画以及雕塑的存在。尤其元代山西永乐宫三清殿壁画是我国绘画史上保存下来的最重要的宫观壁画作品，在世界绘画史上也是罕见的巨制。三清殿是永乐宫的主殿，殿中就供奉着三清神仙像，其中全部壁画围绕三清大殿中心的三清塑像表现了众神朝拜三清的“朝元图”。

“朝元”即朝谒元始天尊。元始天尊是道教崇拜的最高尊神。其左侧是灵宝天尊，右侧是道德天尊。道教三清造像具有丰富的内涵，融汇了尊道贵德、超凡脱俗、自由逍遥的教义思想，其造型十分重视道的深宏广博和“德”的致贵祥和，道的内涵在神像当中体现充分。三清就是“道”这一理论概念化的产物，体现了“道”的精神。关于“道”的解释，老子在《道德经》第二十五章中说：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”“道”虽是生养万物，但却是无目的、无意识的，“道”是宇宙万物的本源，“道”即自然，这里的“自然”是自然天成、自然而然的自然，也即是“无状之状”的自然。“道”离开了自然，也就不成其为

① 《鲁迅书信集》上卷，人民文学出版社，1976年，第18页。

② 张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第211页。

道。自然是无私无欲的。它“生而不有,为而不恃,长而不宰”,从不把万物“道”据为已有,不夸耀自己的功劳,不主宰和支配万物,而听任万物自然而然发展着。这是最深远的“玄德”。“道”无为而治。“道”的柔弱似水、曲全谦退、无私包容等精神内涵也体现了人的博爱、谦卑心、澄净的内心世界等美好品质。自古以来,人们所崇奉的神仙身上都具有大道的品行。而三清神仙画就体现了“道”的精神。

“道”在三清神像中主要体现在如下方面:玉清、上清、太清三位尊神皆“道气”所化,正所谓道生一,一生二,二生三,三生万物,宇宙从无到有,从无极到元气混一的太极,然后派生天地万物,这是道家的宇宙观,也是道教宇宙创生的模式论。三清神像在塑造的艺术性方面是超越现实的,它显示出三位尊神的气度非凡,超凡脱俗,表现出“道”的清静无为境界,和至善至美的道德与自然。当人们真正走进三清殿或者看到三清神像画以及众神朝拜三清尊神的朝元图像时,面对三位尊神,人们可以在参拜时感悟神灵的“道”的精神与智慧和力量,劝人们行善积德,诸恶莫做,修性修命,行侠仗义,克服生活中无尽的困难,看到三清神像人们即看到了生活的希望。“三清神像”以特有的魅力,超度人生无尽的苦难折磨,而且这种精神力量可以无限地从过去延伸到未来的世界。神仙已成为古代先人们追求自由、向往自然的理想化身和真善美的化身,是人们崇拜的偶像,三清神像也寄托了普通百姓对生命渴望和美好生活的无限向往。

玉清元始天尊(图2-2)又称“元始天王”,他居住在三十六天之上的清微天玉清境。天尊之体常存不灭,至天地初开,授道开劫,度无数生灵,有无尚的功德,道教称“混元”时期。他头戴紫金冠,雍容和善,面带微笑,仪态端庄,目藏神性,宁静飘逸,两手合抱一红色灵珠,端坐“玉蕊敷华御化宝床之上”,



图2-2 (清)元始天尊



2-3 (清)灵宝天尊

其“灵珠”即元始天尊演法之时所化之神珠。《灵宝无量度人上品妙经》卷五曰：“于是元始化一神珠，凝晖曜焕，升降徘徊，在太空之中。元始摄引华芒，遍及一切，天真大神，上圣高尊，耀宝真人，十方无极，诸天国土，君臣兆民，消攘世土灾祥大神，无鞅数众，俱入神珠之中……元始即于神珠之内说经。”^①或者也有元始天尊表现为左手虚拈，右手虚捧，象征天地未形、万物未生混沌状态的“无极”。在元始天尊左位的是上清灵宝天尊（图2-3），是道教第二大神，又称“太上道君”、上清大帝、玉宸大道君。灵宝天尊居三十六天之上的上清仙境，是由宇宙未形成前从混沌状态产生的三元气之一。道教认为，灵宝出法，随世度人，他主宰和象征混沌始判阴阳分明的第二个大世纪——道教称洪元时期。灵宝天尊慈眉善目，仙家风韵，头戴碧玉冠，左手持一如意，以示驱邪辟魔。明朱权《天皇至道太清玉册》卷

^①《道藏》，第1册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第29页。

六曰：“如意，黄帝所制，战蚩尤之兵器也。后世改为骨朵，天真执之，以辟众魔。”^①据道经记载，元始天尊宣讲的道法，许多都是由道君整理传世。唐代著名道士薛幽栖说：“道君，元始天尊之弟子，太微天帝君之师也。居上清上元玉晨宫，即上清之境，太清尊崇之位也。”太清道德天尊又称“太上老君”（图2-4），在元始天尊的右位，他头戴五岳冠，皓发白髯，手执八卦扇。象征由太极分化出的天地阴阳“两仪”，太上老君常常分身降世，传教度人，弘扬道教。



图2-4 (清)道德天尊

明清以来保存了许多三清神像，大多是一些工笔重彩画和壁画作品，如北京白云观三清阁内的三神像、以及众多民间画工所绘制的用于斋醮的三清神像画中，三位尊神像一般画在天界当中，面相清雅庄严，慧眼放光，长须浓眉，举止安详，泰然自若，完全是仙家的气质风度。云山雾海中神奇异境隐约可见。人物线条清晰明朗，衣纹线条粗细有致，笔力遒劲细密，人物传神。中锋用笔，画中的线稳定简练富有韵味。人物刻画神态各异，显示了不同人物个性和内在精神。许多绵长洒脱的线条，表现了民间艺术家们的修养和高超的技艺，这些画是道教神仙画的精品。通过欣赏三清神像，更突出表达了信众虔诚参拜神殿神像的心情。

由于道家学说是以老子思想为基础发展和完善的，主张

^①《道藏》，第36册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第414页。

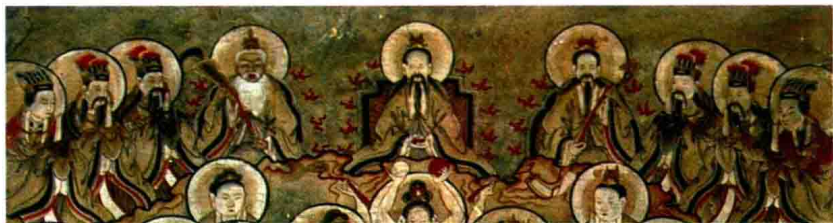


图2-5 (清)《道正宗师图》中的三清尊神

“无为而无不为”。道家的精神境界要求色彩应当“法自然”、“自然而然”，并进行回归单色的选择，以朴实的精神为特征，发展了另一条色彩审美之路。特别是道家从“玄”的观念出发，“玄之又玄，众妙之门”选择黑色作为道的象征色，主要以青绿色调为主，围绕着红、黄、青(含绿)、白、黑去表现。同时，古人



图2-6 (元)三清尊神 木刻插图

形成的五色观念，与五行中金木水火土有明显关系，东方为青(属木)主春，南方为赤(属火)主夏，西方为白(属金)主秋，北方为黑(属水)主冬，中间为黄(属土)主四季。五色原则作为中华民族色彩美学的内核，在三清神像中得以体现，如他们的衣服基本是青衣绿袍，清素雅致，内衣兼白黄、青色，花边有红、黑、白、金、银及石青石绿等色，给人以超世绝俗的感觉。^①人们看到神像，就好像来到仙界，顿生虔诚参拜

① 夏坚真：《从三清画中识“道”》，本文原载《武当》，2004年01期，第49-51页。

之心,暂时忘却人世烦恼。道教神仙画三清像以其自身的艺术价值宣传了道教思想,体现了道教神仙文化的精神内涵,以其返朴归真妙超自然。对中国绘画艺术产生了重要影响。明清时期民间出现了大量描绘三清诸神形象的版画(图2-6^①)、年画、卷轴画、雕塑等,同时也塑造出了道德天尊(太上老君)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。如图2-5^②是清《道正宗师图》三清神像。

在历史的长河中,三清图像反映了不同时期社会需要。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。

三、真武大帝

前文在《大明玄天上帝瑞应图录》中分析了玄天上帝与武当山之关系,了解真武大帝古称玄武,是道教信奉的重要神祇之一,又称玄天上帝。最早是北方的星宿神,战国秦汉时期发展为四象崇拜之一的玄武,魏晋南北朝时期成为太上老君的侍卫神,唐代为北极紫微大帝手下的大将。宋代以后,玄武崇拜达到了高峰。宋朝建国之初,信奉北极四圣,宋真宗封真武为灵应真君,^③元代又升格为元圣仁威玄天上帝,^④使真武神格逐渐提高,成为官方与民间尊崇的道教大神。在这一社会政治背景下,以武当山为本山,以崇拜真武,重视内丹修炼,擅长符箓禳会,强调忠孝伦理为主要特征的武当真武信仰体系从此形成。后经明成祖朱棣的极力推崇,大兴土木,北修故宫,南修武当,就是为了酬谢神灵,巩固政治,并把真武钦定为皇朝的主要

① 图片选自叶兆信编著:《中国诸神图集》,台北,南天书局有限公司,1993年,第36页。

② 图片选自:四川省社科院李远国研究员所藏。

③ 《宋会要辑要》,第1册,北平图书馆影印,1936年,第472页。

④ 《玄天上帝启圣灵异录》,《道藏》,第19册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第644页。



图2-7 (元)永乐宫壁画中玄天上帝壁画 摹本

保护神。真武信仰也随之遍及全国,达到了登峰造极的地步,近代民间信仰尤为普遍,使得真武成为中国民间影响广泛的神祇之一。^①由于明代对真武神的信仰推崇备至,因此,民间道观中

的真武形象的壁画、以及水陆画更是普及,如陕西佳县白云观真武修行图、武当山众多的真武壁画、永乐宫三清殿《朝元图》中的真武大帝形象(图2-7)^②、北京奉天殿两壁斗拱间真武神像、山西稷山青龙寺腰殿壁画、河北石家庄毗卢寺毗卢殿壁画、云南丽江大觉宫壁画、云南丽江大宝积宫明代道教壁画,河北省蔚县北极宫均出现真武壁画,北京白云观现存真武大帝卷轴画、明永乐彩绘《真武灵应图册》等等都说明当时真武像的普遍性。真武大帝的图像表现也作为传统绘画中的母体备受学者关注。

由于篇幅所限,以下主要对玄武大帝信仰最具有代表性的武当山道教宫观中的真武图像、北京白云观现存真武大帝卷轴画、明永乐彩绘《真武灵应图册》等真武图像进行分析探讨。

武当山相传为真武修道成神之地,武当山道教壁画内容以

① 白文:《真武信仰与陕西佳县白云观真武修行图》,《敦煌学辑刊》,2010年第1期。

② 图片选自叶兆信编著:《中国诸神图集》,台北,南天书局有限公司,1993年,第41页。

道教典籍的总汇《道藏》中的《玄天上帝启圣录》真武修仙故事为主题,其艺术形式各具时代风格和地方特色,具有一定的艺术欣赏价值。

世界文化遗产武当山古建筑群中有明、清各代大小壁画共168幅,是武当山道教文化的组成部分。内容以道教典籍的总汇《道藏》中的《玄天上帝启圣录》真武修仙故事为主题,涉及传统的典故如二十四孝、地方风物如古均州武当山八景等,且都是以中国传统绘画的表现手法绘制而成。

武当山各宫观壁画,有的已与宫殿一起淹没于丹江水库,如净乐宫、迎恩宫,幸存几张壁画照片;有的在“文革”浩劫中,用石灰粉刷,遭到破坏,已面目全非,不可辨认。如太子坡斗姆阁大型壁画;有的经古建维修和重修,如磨针井、紫霄宫等,但重修的效果不甚理想。

以下就已知武当山各宫观和现存真武壁画的道教思想内容、所呈现的艺术特点等方面进行分析。

净乐宫为武当山八大宫之首,建于明永乐十七年(1419),原占古均州城三分之一,面积12178平方米,有宫殿四重,计房520间,有故宫气魄。^①在原祖师殿、真宫殿内有明代大小壁画十余幅。其中以《道藏》玄帝修真图为主,作为真武太子出生地净乐国的净乐宫,其壁画中的净乐国王宫是用界画手法描绘的雕梁画栋、金碧辉煌的皇家庭院和花园,国王和皇后由众多大臣、宫女簇拥着骑着马,送别真武太子上武当修道的故事。

其内容一如《道藏》所载:金阙化身(图2-8^②)、王宫诞生

① 武当山志编撰委员会:《净乐宫》[A].《武当山志》[C].北京:新华出版社,1994年。

② 图片选自肖海明:《真武图像研究》中附录的《真武灵应图图册》,文物出版社,2007年,第191页。

(图2-9^①)、经书默会、辞亲慕道、元君授道、天帝赐剑、涧阻群臣、童真内炼、悟忤成针、折梅寄榔、蓬莱仙侣、紫霄圆道、五龙捧圣、三天诏命、白日上升、玉陛朝参、真庆仙都、三清演法、朝视天颜、降魔洞阴、分判人鬼、凯返清都、复位坎宫、玉京校功
.....



图2-8 金阙化身



图2-9 王宫诞辰

上述壁画所描绘的就是相当完整的道教神话故事,亦是道教文化的一个组成部分。

磨针井又名纯阳宫,始建于明朝永乐年间,现存磨针井为清咸丰时期(1852)重建。1980年大修,有大壁画十幅^②。殿内左、右两壁全为大、中、小壁画所布满。大壁画八幅,内容为清代《真武修真图》,小壁画多为花卉共24幅。这是武当山古建筑群中真武壁画较集中之地。这些壁画据考是清咸丰二年在

① 图片选自肖海明:《真武图像研究》中附录的《真武灵应图图册》,文物出版社,2007年,第191页。

② 武当山志编撰委员会:《磨针井》[A].《武当山志》[C].北京:北京文物出版社,1995年。

修太子殿时用工笔重彩的方法描绘而完成的。

具体图像内容有：辞别国王，初出皇宫，紫气元君，指明前程；越海东渡，访入武当，丰乾天帝，赐以宝剑；劈山成河，水隔群臣；劲松挂剑，镇妖压邪，元君超度，铁杵磨针，榔梅仙果，静心养性，麋鹿献芝，猿猴送果；黑虎巡山，乌鸦引路，南岩修炼，祖师国光，三清演法、至契元真；洞内修真，四十二年降伏妖魔，破碎鬼王，观音试心，六贼现形。六贼指，色、声、香、味、触、法，这些幻化成形去引诱祖师，扰乱他的修行；元君试心，台上梳妆，南岩飞升，五龙捧圣；玉京见功，仙台受诏，奉旨功曹，巡视三界（天堂、人间、地狱）。人们通过观看壁画便可以了解武当山真武大帝神话典故概貌。

太子坡，又名复真观，始建于明代永乐十年（1412年），清康熙年三度重修。主殿堂斗姆阁殿内外和五云楼上有大小壁画28幅。殿内大壁画4幅，每幅20平方米，为武当山最大幅壁画，内容是《大岳太和山玄帝修真图》，可惜在文革时被石灰覆盖，受白灰腐蚀，壁画亦剥落无存。原图内容是：梦吞日月、金盆沐浴、乳哺三年、太子攻书、对天盟誓、国王圣母、辞别群臣、指名武当、访入武当、金星赐剑、元君授道、六贼现形、山断成河、水阻群臣、插梅寄榔、乌鸦引路、黑虎巡山、麋鹿衔花、猿猴献果、老母磨针、观音点化、洞中梦真、祖师圆光、台上梳妆、五龙捧圣、一天诏命、仙台受诏、三清演法、玉帝赐马、开山由道、破碎魔王、收伏龟蛇、征服妖魔、祈晴止雨、分别人鬼、玉京见功、奉旨功曹、九天坐凤、真人天堂、金光妙相。

太子坡的“玄帝修真图”在净乐宫的《道藏》启圣录图三十幅基础上增补到了四十幅壁画图像。

武当山紫霄宫，是武当山八大宫观建筑群的主体，也是武当山保存最完整的宫殿之一。宋宣和年间初建，明永乐十年（1412年）至嘉靖年扩建为860间的大宫，在紫霄宫十方堂神龛

壁上有二十四幅壁画,内容是二十四教图;在紫霄宫正殿梁枋壁块上有小壁画58幅,内容有道教神仙、人物典故、山水景观、龙凤日月、鸟兽、花卉、云彩、海天等^①。此外,在南岩两仪殿后,亦有四幅玄帝修真图。

武当山各宫观大小壁画近两百幅,突出表现的都是真武由托胎降生——太子生涯——辞亲志道——潜心修道——接受考验——伏魔降妖、威镇北方的逐步、曲折的发展过程,表现出真武由脱胎降生到伏魔降妖、威镇北方即真武由“凡”入“圣”的整个历程。真武大帝信仰是武当道教文化的最重要的组成部分。在20世纪80年代,以“玄帝修真”壁画内容为蓝本的木刻已流传日本,综合武当道教建筑群与景观的“武当山全图”也由台湾收藏家购去挂在台湾真武庙内。

综上所述,首先各宫观的“玄帝修真图”,应当说其绘画艺术与创作是流传有序的。明早期净乐宫壁画是根据《道藏》玄天上帝启圣录卷一中三十个故事进行艺术创造的。明后期复真观壁画在原基础上增补分解为四十个故事,由高雅逐渐向通俗化、人格化流变。到了清代,磨针井的壁画出现了三教的画面,如“观音试心”便将佛道、神仙结合,迎合民间信仰与民意。绘画风格,出现重彩和古拙风格,更接近民俗。^②武当壁画吸收了较多的典故或民间故事传说,如铁杆磨绣针、乌鸦引路等故事来源,也说明民间传统真武故事具有较大的开放性和兼容性。去过武当山的人都知道,乌鸦因相传护卫太子有功,在武当山被奉为神鸦,有“外地的人,都不爱乌鸦爱喜鹊;武当山的人,都不爱喜鹊爱乌鸦”之说。^③

① 李俊:《紫霄层峦》[J],《武当》,1990年,第1期。

② 祁丽:《武当壁画散论》,载《邵阳师范高等专科学校学报》,2006年第5期,第14-17页。

③ 河北省蔚县网,2005年2月8日新闻。

武当山壁画充分体现了人类对自然崇拜、对佛道天帝神灵的崇拜信仰,是明、清两代道教绘画艺术极为珍贵的实物遗存。

真武信仰除武当山有众多的的壁画图像保存下来外,各地还有很多,诸如前文谈到的河北省蔚县北极宫古堡真武庙中间塑有或绘有北帝及其侍从神将的形象,威武高大,武神特征明显。最令人惊喜的是,殿内左右两侧的清代真武灵应故事壁画,至今仍完好地保存下来,为我们了解华北一带真武灵应故事图像的流传提供了极其宝贵的资料。陕西佳县白云观的真武殿壁画、永乐宫真武壁画图像等各地还有很多。另外,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,与道经《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;Stephen Little: *Taoism and the Arts of China* 中有关真武部分,对海内外所藏的部分真武图像进行了评介与研究。^①此书介绍,北京白云观现存十五幅真武大帝卷轴画图,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,分别描述武当山自然风貌及其神灵居住天国之位置。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、左右侧殿描绘得清清

^① Stephen Little: *Taoism and the Arts of China*, The Art Institute of Chicago, 2000, p291-311.

楚楚,虚幻的阶梯延伸到山巅宫殿,四周空余之处全部通过曲线勾勒的层层云朵展现武当山的神秘感(图2-10)^①。第二幅卷轴画(图2-11)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

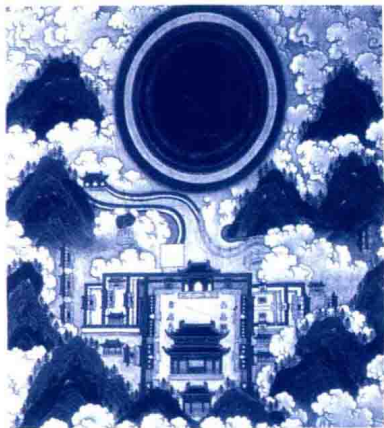


图2-10 武当显现



图2-11 武当显现

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,诸如:五次在八月的第二天、二十六次在五月等。这些记录和道经《玄天上帝瑞应图录》中描写的实际真武出现在武当山的情景是相同的,二者应该是相呼应的。

另外,《真武灵应图册》是近几年面世的一套专门描绘真武大帝出生、修道、成仙和灵应故事的明代道教绘画精品,原件实物由八十一幅单页工笔彩绘图画和八十三条题记纸页组成。前者为传说中的真武大帝修道成仙、因果报应事迹画面,后者为同一故事或长或短的题记。王育成在《明永乐彩绘〈真武灵

^① 图片选自:[美]:Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, p.305.

应图册>初探》中分析认为,《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》彩绘工笔插图本及其对题文字抄本。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》画面绘制更加精细,表现出许多后者见不到、或看不清的内容。全部的彩图和文字都贯穿或围绕着真武大帝而展开,包括其显圣灵应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。彩图已托裱为镜心片,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。

比如,《玄天上帝瑞应图录》中的“黄榜荣辉”一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”修建的黄榜亭中公诸于世的事件。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,可不仅刻图漫漶不清,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2-12)^①。

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

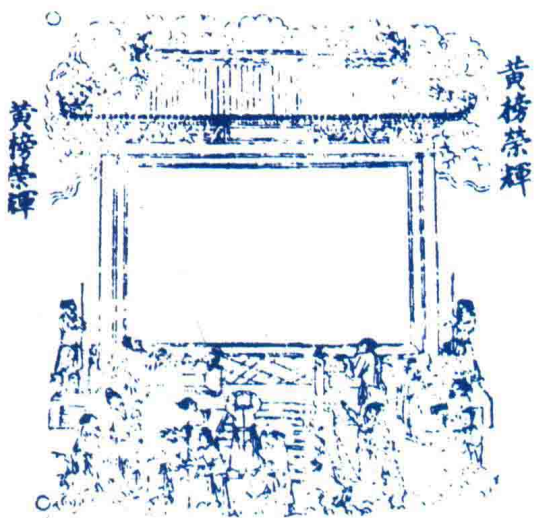


图2-12 “黄榜荣辉”图

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。《真武灵应图册》中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”^②(图2-13)。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

① 图片选自:《道藏》,第19册,第634页。

② 图片选自肖海明:《真武图像研究》中附录的《真武灵应图图册》,文物出版社,2007年,第346页。



图2-13 《真武灵应图册》中“黄榜荣辉”图

具体得多。更为重要的是，图中亭上扁额为“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佚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：其画面描绘的有男子、役夫、军士、将军、官员、侍者、和尚、道士各色人形，其服装、发式、装饰、冠帽等各具特点，无疑是研究明代服饰的重要形像资料。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,而且在武当山遗留的道教宫观壁画以及道教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。道教的真武大帝的信仰作为绘画的母体对中国传统绘画影响深远。

四、八仙

众所周知,八仙是道教中的八位神仙,包括铁拐李、钟离



图2-14 (明)赵麒《汉钟离权》

权、张果老、何仙姑、蓝采和、吕洞宾、韩湘子、曹国舅等八人。在道经中画有八仙图像的有:《金丹大要》中钟吕等人的图像、《群仙集》中有《钟吕二仙问道图》。元朝末年由还初道人(1206-1368年)编纂的《列仙传》中也有五十五幅木刻插图,其中八幅为八仙图。这些图像用白描手法刻制而成,也是八仙较为早期的图画表现。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,但却始终让观者倍感亲切和信奉。除了道经中的八仙图像以外,比如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”等等内容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《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“八仙”作品以卷轴画、壁画、版画等类型作以重点分析。

(一)八仙卷轴画

在文人画中,钟离权被认为是八仙的领袖。图2-14^①为明代画家赵麒所画的《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。环绕着他的腰带部分是一些树叶。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、医治者、占卜者等为人所敬。在八仙中,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,很多人的故事都要涉及到他。他是最有

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

“群众基础”、最有人情味的神仙。南宋文人画《吕洞宾过洞庭》(2-15)^①描绘了吕洞宾穿过洞庭湖的情景。此画画在绢上,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,充分表现了人物的动感,把吕洞宾的仙风道骨表现得



图2-15 (南宋)吕洞宾过洞庭

淋漓尽致。

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2-16)^②,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

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

② 图片选自:[美]:Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, p.321.

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,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2-17)^①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



图2-16 《八仙、三星、
西王母相约天池》



图2-17 黄慎《八仙图》

^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117页。

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



图2-18 张果老

使去请张果老,张果老假装断气拒绝见特使,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2-18)^①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,画面左上方是一颗桃树和仙鹤,均为长寿之物。

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

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

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卷轴画《铁拐仙人像》(图2-19)^①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,右手托举与胸,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。



图2-19 (元)李拐仙人像

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,绝不会画出这

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

些流芳千古的佳作。

(二)八仙壁画

完成于元至正18年(1358年)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,从吕祖瑞应永乐宫(图2-21、图2-22)^①,到得道成仙、普度众生、度何仙姑(图2-23)^②等共五十二幅。

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》(图2-20)^③。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的颤动。画面上的吕洞宾面

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166-167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188-189页。

③ 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。



图2-20 (元)钟离权度吕洞宾



图2-21 (元)永乐宫壁画吕洞宾瑞应永乐宫(局部图)



图2-22 (元)永乐宫壁画
吕洞宾神异降生

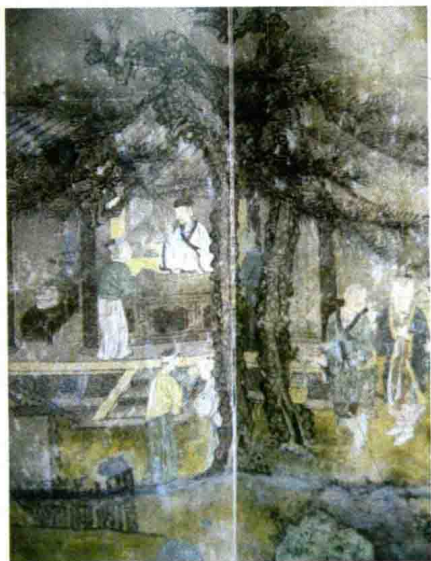


图2-23 (元)永乐宫壁画 度何仙姑

貌有五六十岁,而神态像初入学的小学生。难为当年画师将这师徒二人的内心世界刻画得这样深刻、微妙。无论作为艺术欣赏还是领教成仙之道的人,站在这里都可以出神到一个忘我的境界。

永乐宫的壁画世界,田尚在《永乐宫——吕洞宾诞生地》一文做过这样的总结:“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。”^①可谓形神兼备、惟妙惟肖。而《八仙飘海图》(图2-24)^②中的八仙也是各有特点,八仙迥然不同的个



图2-24 (元)永乐宫壁画《八仙飘海图》

性和特征都得到了完美的表现。

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

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。

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,张国老放下坐骑“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,载八仙“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”^①。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。此事便在民间日渐流传,并且越传越神,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。

自元代以后至明清时期,民间画工也绘制出众多八仙年画作品,如“寿”字内填画八仙和西王母,民间的木刻彩印八仙年画等。另外还有描绘八仙的瓷器、雕刻、剪纸、风筝、刺绣、灯饰等。这些八仙形象清晰地表现出元明以后人们的精神天地,真切地展示了老百姓的心灵向往,充分体现出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营养,极大地丰富和发展了中国传统美术。可以说,作为传统绘画中的道教母体——八仙形象,给中国传统绘画作品带来了无尽的幻想和魅力,蕴藏着鲜活的中国民间广角的生活与社会的影像,它带给我们的是值得长久珍视的精神情感。

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

五、关帝

关圣大帝,又名关圣、关公、即三国时期蜀汉的关羽。关羽是中国惟一个儒释道三教并尊的历史人物,“汉封侯,宋封王,明封大帝。儒称圣,释称佛,道称天尊。”道教还将其奉为道教护法四帅之一,并祀之为武财神。

中国传统绘画作品中关于关公形象的表现更是多姿多彩。下面主要就道教关圣帝君的历史渊源及其图像作以分析。

据《三国志》记载:关羽字云长,仪表威武,武艺超群。东汉末年天下大乱,关羽投奔刘备,起兵争雄,与刘备、张飞“桃园三结义”。建安五年(200年),曹操打败刘备,取下邳(今江苏睢宁西北),俘关羽,封为偏将军。后因阵斩袁绍大将颜良,解白马之围,封汉寿亭侯。后挂印封金,仍归刘备。刘备占据四川建立蜀国,封为前将军,镇守荆州,战死后追谥为“壮缪侯”。因他集忠、孝、节、义于一身,其声誉不但在刘、关、张三兄弟之首,甚至后人为他立庙祭祀,跃居历代名将之上,成为“古今第一将”,正如湖北当阳关陵的一副对联所云:“汉朝忠



图2-25 义勇王安王关羽像

义无双士，千古英雄第一人。”在当地建寺供奉，从魏至唐，关羽在民间的影响不算太大。唐时或见于传，称关三郎，为人鬼之流。北宋后，其身世逐渐被神化，如道教的《历代神仙通鉴》称其生前是雷首山泽中的龙神，因吸黄河水救助旱民，得罪天庭。后转世成人，“忠义性成，神圣之质”。《三教源流搜神大全》亦称其为青龙转世，降生时竖眼攒眉，超额长面，及长，身高九尺五寸，须长一尺八寸，面如重枣，唇似抹砂，丹凤眼，卧蚕眉，力敌万夫。北宋末年，关羽被封为公（或谓真君），相传被列为道教张天师的神将之一，宣和年间（1110—1125年）封为武安王，配祀武成王姜太公。元时封王，即“显灵义勇武安王”（图2-25）。明万历时封为“三界伏魔大帝神威远镇天尊关圣帝君”。佛教神将其神化为伽蓝神之一。一般佛寺在十八伽蓝旁塑有关羽像。至清代，关帝信仰尤盛。顺治皇帝加封其为“忠义神武灵佑仁勇威显护国保民精诚绥靖佑赞宣德关圣帝君”，也被称为“武圣”。从明至清，关羽均被列入国家祀典，被民间奉之为神^①。后世假托其名编造不少通俗劝世文章，各地也大兴关帝庙。关帝信仰涉及各行各业，关帝成为民间的重要信仰。在香港、台湾以及东南亚华人、华侨集中的地方，几乎所有店铺均敬有关公神像。内地商人敬关羽始于明代末期，清代和民国时期更为盛行。改革开放后，随着经济的迅猛发展，各行各业的商家祭拜关公，期望能保佑自己生意兴隆，常交好运，得到财神的福佑。

总之，从西晋到《三国演义》成书的明嘉靖年间，经历长达1200余年，关羽的地位亦由一名东汉武将演化成受官民崇拜的神人、圣人，其艺术形象（包括绘画、雕塑及戏剧形象）亦经历了一个逐步完善、定形的过程。据《解梁关帝志·图像》载，方正学撰海宁关庙词，称关羽“虬髯虎眉面赤”；商辂撰成都关庙

① 张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第292页。

碑,称“帝修髯如戟”;李东阳拟古乐府则谓“帝髯如虬,眼如炬”;翁大立撰余姚关庙碑说:“帝凤目虬髯”。虬髯,即蜷曲的胡须,指颊须。长着这样胡须的人一般好武勇,善骑射。以上四处对关羽面部形象的描述皆提到胡须,这与《三国志》中的描述是一致的,因而这便成了绘画艺术家塑造关羽形象必须把握的一个特点。虎眉凤目与虬髯相配,就成了画师们创作关羽面部形象的基本要素。从现有的资料看,域内第一座关庙,建于南朝陈光大年间(567-568年),解州关帝庙和常平村关圣家庙次之。庙宇建成之后,或敬奉关公的挂像,或祭祀关公的塑像,这当是最早的关公形象的美术作品。进入五代时期各地盛行悬挂关公的画像,前蜀主王建令画师赵忠义画关将军像悬挂于后宫。这时,关公画像的美术作品已经比较普及了。

清代以后,特别是进入现当代,以关公形象为母体创作的绘画种类日渐繁多,数量大增,国画、年画、版画、工笔画、水墨画、连环画,以及由国外传入的油画等,均有一些好的作品,关公或立马横刀奔驰战场,或战袍铠甲主帅军中,或龙袍冕旒端坐庙堂,皆栩栩如生,逼真传神。以《三国演义》为题材的连环画册一套36本,数千幅画面,其中关公形象占到五分之三。同时,各地都有大量印制的以关公绘画形象为内容的年历、挂历,多姿多态,画技高超,制作精美,很受群众欢迎。此外中国三大关帝庙之一的解州关帝庙午门东西两壁绘于民国时期的关公故事连环画,布局严谨,色彩优美,形象逼真,堪称现代壁画的珍品。另外,河南洛阳关林在古代基础上重新绘制的关帝系列壁画也异常精美。这两处庙殿,均仿效皇宫而建,珍贵文物举目皆是。

历史上有关关帝形象的艺术作品众多,不能一一论述,以下就洛阳关林大殿中的关圣帝君道教绘画作以分析探讨。

洛阳关林相传为埋葬关羽首级的地方,前为祠庙,后为墓

冢,位于河南洛阳市老城南7公里的关林镇。明万历二十年(1592年),在汉代关庙的原址上,扩建成占地200余亩、院落四进、殿宇廊庑150余间、规模宏远的朝拜关公圣域。清乾隆时又加以扩建,形成现今的规模。为海内外三大关庙之一,是我国唯一的“冢、庙、林”三祀合一的古代经典建筑群。每年9月29日在这里举办关林国际朝圣大典,海外关庙人士和宗亲组织云集关林,举行隆重的朝拜仪式。关林成为海内外华人谒拜的圣域,也是驰名中外的旅游胜地。

为更好地弘扬关公文化,彰显关林的历史文化内涵,洛阳关林分别于大殿、二殿、三殿绘制大型壁画六幅。另外,关林廊庑、殿宇门楣等也有多处关羽生平事迹故事绘画,壁画内容充分采用关帝显神显圣的神话等为题材,渲染关帝法力无边、帝德齐天形象。

因为佛教封关羽为护法伽蓝菩萨,关羽保护神形象深入人心,在大殿表现的是佛教伽蓝菩萨和众多佛道神灵的神话图像。东墙上的壁画为“关圣帝出巡降福图”,描绘了关帝率众仙应老百姓所求,到各地降妖除魔的场景。在古时,民众认为一切的自然灾害都是妖魔鬼怪作祟,因此,只有敬奉关公,才能够平安吉祥。万历十年(1582年),关羽被封为“协天大帝”,由他协助玉帝统领三界十方,在他出宫降妖时,众天神会一同前往,这也是诸多神仙一起出现在壁画中的原因。整幅壁画可分为三部分,壁画的最南边描绘了云层中关林雄伟的古代建筑群及苍翠的松柏。其下方绘有3人,其中2位文官打扮的是关帝部下王甫和廖化正目送关帝出宫。壁画中部,关公身着绿色战袍,头部向后微侧跨于赤兔马上,右手捋须,左手握青龙堰月刀,双眉微锁,不怒而威。关公右手边是跟随他征战的关平双手捧印。左边是黑脸大汉周仓,他手中执剑助威。

壁画北半部分描绘了众多神仙降妖除魔的情形。周仓旁

骑金龙者为身着红袍的龙王,右手捧笏板,左手上扬,昂首张口。龙是道教的神灵,掌管兴云降雨能满足百姓在大旱之时盼望下雨的愿望。龙王旁一位老妪是风神。“风师者,箕星也。箕主簸扬,能致风气。”^①只见她右手向前指,左手提一个口袋放于肩上,口袋中吹出的风朝她右手所指的方向。风神的主要职能是配合道教的雷神、雨神帮助万物生长。雷神右手持斧,左手握凿,作击打状,身后十面火鼓成环状围绕。电母红衣白裙,双手执镜,作照射状。一位力士双手握锤,张口瞪目的站立旁边。此外画面中尚画有代表胜利的彩虹童子及佛教中的武将。壁画的南边,画者用青绿山水的手法绘出人间美景,画面下侧绘有在众仙法力下插翅难逃的兽形、龟精、鱼精、蛇精等群妖。

大殿西墙壁画有“武圣人降魔回宫图”,描绘了关圣率众神仙除妖后回关林的场面。关帝的14位侍从有手拿关帝令旗,有肩扛龙虎令旗敲锣,有手持“回辟”、“肃静”令牌、幡旗等,生动地描绘出了威武的仪仗队伍前面开道的情景,整个仪仗队显示出帝王气派。壁画中表现了佛道众神,同时也体现了关帝有求必应的民俗心理需求。

关林二殿壁画中表现了作为道教武财神的关帝神话故事。

东墙壁画名为“招财利市增福进宝文武显灵财神图”。这幅壁画集中体现了古今民众祈福求财的心态。整幅壁画分为三部分。南面主神为身着红袍的文财神比干,他左手持金如意,右手捋长须。壁画北面主神为身着黑袍的武财神赵公明,他黑面浓须,手提长刀,展现其威猛无比之势。整幅壁画中间最突出的是关帝坐像(图2-26)。他卧蚕眉,丹凤眼,面色红润,头戴十二冕旒冠,身着金色龙袍,肩披一件绿色“天衣”,正

^① (东汉)应劭撰,吴树平校释:《风俗通义·第八祀典》,天津人民出版社,1980年,第303页。



图2-26 关公壁画 洛阳关林关帝庙

襟危坐,双手捧符。右侧捧印者为关平,左侧持青龙堰月刀者为周仓。关羽像的背后有一扇金色屏风,上饰有两条飞龙和牡丹图案,寓意高贵吉祥。壁画中关公俨然成为文武财神的统领,威坐正中,武财神赵公明和文财神比干分立两侧。画面的背景按照帝王标准绘有华盖、龙头等饰物,体现了关帝的无限权威。整个壁画体现了求财、发财、保财的良好意愿。

二殿西墙壁画名为“广施医药降服火灾平安吉祥财神图”。画面中部关公身着绿袍(图2-27),手捻长髯,高鼻朱唇,面如重枣,端坐宝座之中,身边侍立关平、周仓。关公身前枣红色宝马背负金银,民间称之为“马上来财”,体现了一种祈求生活富足的心态。壁画南面身着墨绿色长袍者为护佑人们健康的药王孙思邈和侍药童子。画面左下角绘有送财童子。壁画最北面主神是火神,下方绘制有吉祥图案,突出反映了人们渴望神灵保佑人们平安求财的美好心愿。

三殿内的东西两幅壁画,体现了关帝有求必应和人们祈求平安的美好愿望。东墙壁上绘的是“英雄关羽读春秋”。表达



图2-27 关公像 洛阳关林关帝庙二殿壁画

人们望子成龙、盼女成凤的美好愿望。画面中部以两只仙鹤引领的暗红色扇面为背景,上绘有关公读春秋图。左侧下方绘有一个裂开口的大石榴,石榴多籽,被老百姓认为有多子之意。旁有佛手和仙桃,有“福寿双全”之意。西面墙上的壁画为“忠义仁勇关羽图像”。画中关公身着战衣,一只手提刀,一只手握缰绳,跨下赤兔马昂首嘶鸣,单蹄腾空,鬃鬣迎风。关公周围仍为吉祥图案。三殿东西墙上的这两幅壁画画面完整,一文一武的两种关公形象相应呼应,具有连环画情节性强的特点,又不失其壁画特有的风格^①。

总之,洛阳关林关帝庙的壁画构思新颖,画面表现了关帝生动神异的形象特征,壁画形象传神,线条流畅,色彩艳丽,不失为描绘关帝图像的优秀作品。

此外,在甘肃河西地区博物馆所藏的水陆画和黄箓图中也保存了完好的关公画像,包括关公的画像有武关公和文关公的水陆

^① 李鑫:《洛阳关林景区新增大型壁画的历史文化内涵》,洛阳大学学报,2006年,第3期,第67-69页。

画和黄箓图。(见图2-28、2-29、2-30、2-31、2-32、2-33、2-34)^①。

武关公的形象,头裹英雄巾,身穿铠甲,手持长柄青龙月牙刀,气



图2-28 (明)关公像
古浪县博物馆



图2-29 (明)关公像
民乐县藏



图2-30 (清)关公像
民乐县藏



图2-31 (清)关公像
武威市藏



图2-32 (清)关公像
武威市藏



图2-33 (清)关公像
武威市藏

^① 图片选自李淦主编:《道教美术新论》,山东美术出版社,2008年,第356页。

质雄伟,形如武将。文关公的形象,头裹帝王冠,或宋代文官的乌纱帽,身穿帝王的蟒袍,或文官的大红袍,如同戏剧中的红脸包公。文关公为武



图2-34 山丹县博物馆藏(清)
佛道全神图中的关公像

财神,又分红衣关公和彩衣关公。红衣关公供奉在家中,镇宅守财保平安。彩衣关公供奉在商行店铺,以示招财进宝,诚信为本。甘肃河西地区博物馆所藏的水陆画和黄箓图中,这三种关公画像都有,也显示了关公形象在民间的影响力。

从以上分析可以看出,道教艺术作品中表现的关羽形象既注重世俗现实生活,又追求出世理想的仙境神界,反映了普通民众的心理需求。历史上表现关羽形象的艺术作品众多,民间关于关羽的剪纸、泥塑、壁画、国画等艺术作品更是不胜枚举。总之,关羽作为传统绘画中的儒释道三教共奉的母体绘画形象,给予中国传统绘画取之不尽的创作资源和艺术营养。

第二节 传统山水画中所体现的道教洞天福地思想

中国的山水画从东晋开始逐渐发展,在后世发展成为中国画中最大的一个画科,中国画史上也出现了众多的山水画名家,历代文人雅士对于山水的无限钟情和感悟,来源于他们身

处的老庄哲学的文化氛围和道教的洞天福地思想观念。传说中道教神仙多在山林之中,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,而中国山水画表现的就是中国人心目中的神仙洞天世界。

一、山水画渊源和《山岳真形图》

道教对自然山川的崇拜来源于中国古代原始宗教的自然崇拜。随着道教自身的发展,“洞天福地”更多地由神化走向了人化,由遥不可及演化为生命精神自由逍遥的居所、符号。洞府名山是可感可亲的人间仙境。如:从《道藏·洞玄部·记传类》收有《十洲书》和《云笈七签》卷二六摘录的《十洲三岛》中的“十洲三岛”、《史记·封禅书》的“九天”之说,到“治”的修道场所的设立,乃至三十六洞天和七十二福地的确立,以及具体所指的“宫观”,其中内蕴为自由精神的“居所”、“仙境”。而“宫观”修行场所的具体化,更是体现出神仙修行活动和神仙境界的现实性。可见,山水崇拜在古代文化中占有举足轻重的地位。

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,道教思想的影响,都汇集在道教神仙谱系之中,成为神仙信仰的源头。“山水崇拜”、“山水信仰”当属神仙文化发展的产物。

山水画的母体源头,据史籍记载,似乎来自于“地图”的绘制。道经中早期出现的道教山岳真形图是道教洞天福地思想的具体母体体现。在北宋张君房等人根据《天宫宝藏》编纂而成的《云笈七签》中,有《五岳真形图》的记载,其云:黄帝以四岳皆有佐命之山,乃命潜山为衡岳之副,帝乃造山,躬形象,以为五岳真形之图^①。东晋著名道教宗师葛洪称此图为“道书

^①(宋)张君房:《云笈七签》,第491页。

之重者”，被认为是最早的山岳真形图。据史料记载，这种类似于地图的图像，是黄帝为广涉山川采石炼丹的术士们出行或采药探险不至于迷失方向而命人绘制的山形图。五岳真形图是道教山岳真形图的原型，东晋著名诗人陶渊明在其诗中提到《山海图》^①，其制作原因亦当类于此。五岳真形图深刻地影响了其后道教山岳真形图的演变和发展。

道教山岳真形图历史发展过程中主要有五岳系统的山岳真形图(包括五岳、霍、潜、庐、青城)、十洲真形图、人鸟山真形图^②和丰都山真形图等。这些图像具有非常隐秘和神奇的性质，是一种具有丰富宗教象征意义的重要灵图，与神仙道教的天界说、地界说和冥界说的发展相呼应。

自魏晋时期五岳真形图出世以后，道教中的洞天福地山岳真形图大多由图形和经文两部分构成。图像部分有山岳真形图、人鸟山真形图和酆都山真形图留存。经文部分多涉及具体山岳图的出世、传授及其科禁及功效等。以下重点通过五岳真形图、人鸟山真形图，对山岳真形图图像特征作以分析。

从留存至今的山岳真形图图形来看，六朝时期的五岳真形图主要有两种类型(图2-35)：A类为正方形图，主图上无注记文字；B类为长方形图，主图上有大量注记文字。^③以下图版分列东岳真形图、霍山真形图两种类型。^④

这两类图均包括真形文、真形图、山岳地界三部分。A类

① 东晋陶渊明在其诗作《读山海经》诗十三首中提到：“泛览周王传，流观《山海图》。俯仰终宇宙，不乐复如何。”《中国诗词经典》，山东大学出版社，1994年，第529页。

② 东晋末年古灵宝经《上清太极隐注玉经宝诀》首次提到人鸟山真形图，并指出“是山真形图至重，服佩便得三洞之玄真”。

③ 《道藏》洞玄部灵图类的《洞玄灵宝古本五岳真形图》同时收录这两类五岳真形图，一名“灵宝五岳古本真形图”，属A类的正方形图；一名“洞元灵宝五岳真形图”，属B类长方形图。

④ 每一框为一幅完整的真形图。

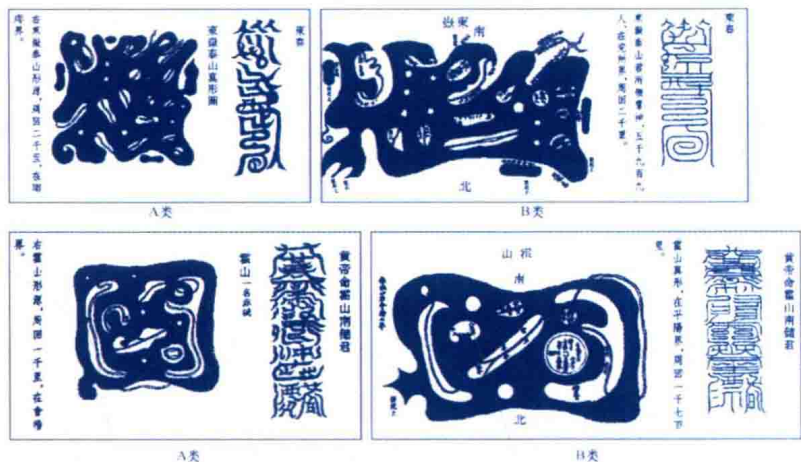


图2-35 五岳真形图

图上无注记文字,其画法规定,“黑者山形,赤者水源,白者是室穴口也。画小则丘陵微,画大则陇岫壮,葛洪谓:高下随形,长短取象,其源画神草及石室之处,自是后来仙人辈,于其图处,画识之耳”^①。A图可能产生较早,用不同颜色标画出山形、水源、洞穴等情况,名为“五岳古本真形图”。B类图上具体注记文字是后添加的,注明了何处入山,水源、灵药及洞天福地仙圣之所等。B类图重点传达出此图对人们所具有的护佑功效,即“家有蓄图者,善神守护其家,众邪恶鬼、灾患疾病,皆自消灭也。若上士佩之,则万神皆为朝礼矣。山蹠泉脉,源流上下。昔王母授汉武帝本经万余言,在图上。今分为五局,传授禁限,其科严不可得传也”^②。

罗綏英在《道教山岳真形图略论》一文中考证,自魏晋时期五岳真形图的图形基本成型后,后出的道教山岳真形图大都以

①《洞玄灵宝五岳古本真形图(并序)》,《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第740页。

②《洞玄灵宝五岳古本真形图(并序)》,《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第743页。

这两种类型为基础。唐代贞观时期,裴孝源《贞观公私画史》录《五岳真形图》一卷,称此图“甚精奇”。大中元年(847)成书的张彦远《历代名画记》卷三“述古之秘画珍图”亦录《五岳真形图》,小字注“汉武”,属《汉武帝内传》系列的五岳真形图传承。但五岳真形图总体图形并无大的变化,相应变化的往往是图形所反映的道教神学思想。如南宋王契真的《上清灵宝大法》卷十七所收的“上五岳真形”图和“下五岳真形”图,其“上五岳真形”对应的是五方五帝君。而对道教山岳真形图的图形有所创发的则是以五岳真形图为原型的人鸟山真形图等。

人鸟山乃道教仙山。《十洲三岛记》已称聚窟洲上有大山,形似人鸟之象,也是六朝道教所创设的新的神山。台湾学者李丰楙从神话学的角度提出,人鸟山是由中央圣山昆仑山衍化而来。美国学者李福(Gil Raz)也在《道教神圣地理》一文中论及,人鸟山是道教特有的宇宙神山^①。道教典籍中,《玄览人鸟山经图》由经文和图形构成,是专门论述人鸟山及其真形图的经典。人鸟山真形图现存有两个版本,一为《道藏》《玄览人鸟山经图》,另一为《云笈七签》卷八十《符图部二·元览人鸟山形图》。人鸟山真形图的图形显然源于五岳真形图,也分A和B两类图(图2-36、图2-37))。人鸟山真形图的A、B类图皆无符字和旁注文字。A类图采用三层结构图,分别为内层图形,外两层为文字,为人鸟山真形图所特有的结构。文字所述内容实际上是继承了葛洪《抱朴子内篇》的神仙思想。强化了葛洪所暗示的“道”与山岳的关系。人鸟山真形图将葛洪“子能修之,乔松可俦”一句改成“子能得之,真人可俦”,把葛洪的“修炼

① 具体研究参见李丰楙:《多面王母、王公与昆仑、东华圣境——以六朝上清经派为主的方位神话考察》,收入李丰楙、刘若如主编:《空间、地域与文化——中国文化空间的书写与阐释》,台湾“中央研究院”中国文哲研究所,2002年,第99-103页;Gil Raz, Worlds Within: Daoist Sacred Geography, In Rituel, Pantheons et Techniques-Histoire de la Religion Chinoise avant les Tang, Dec. 18-21, Paris: 2006, pp. 610-611.

成仙”转变成“得道成真”,这种转变说明六朝道教仙真位阶观念的发展。^①也充分说明人鸟山其实是道人存想的神仙境界,修道之人在此仙境皆可成仙。道教山岳真形图充分体现了道教图像的抽象符号的象征意义的存在,而且图形随着历史发展环境的变化而产生新的思想内蕴。

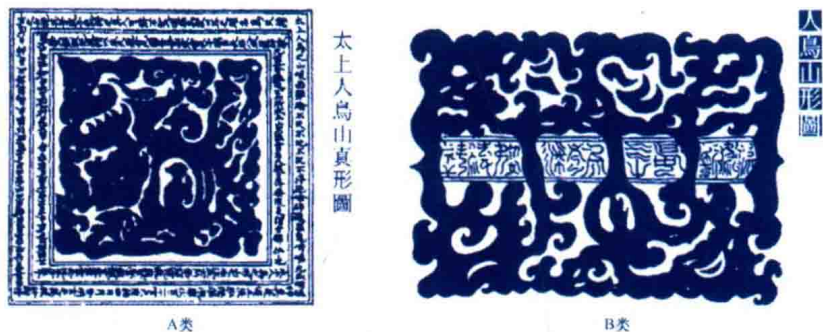


图2-36、图2-37 人鸟山真形图

上述对五岳真形图、人鸟山真形图分析可以看出,道教五岳真形图从早期为求道之人出行、采药、寻仙之需,为了解决天遥地阔、山隔水阻的困惑而进行的“地图”式的绘制,到人鸟山真形图强化了人在山中修炼得道成仙的内涵,图形“人鸟山真形图”的象征意义已经被无限扩大,说明道教山岳真形图随着道教神仙谱系的发展演变也在逐渐丰富和完善。我们也可以看出,远古时期先民为了生活需求,地图式的山水画胚胎便应运而生。当时手绘“地图”不可能像今天这样科学精确。从实用的目的出发,“地图”相对有较简约的形象性,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,并添加一些人工设施,出现大片的远和空,呈现装饰性强的特

^① 罗焱英:《道教山岳真形图略论》,《中山大学学报》,2009年第3期,第110-117页。

点。可以说,后世山水画尚简约、讲空灵、注重意境,尤其散点透视的特点,长于咫尺间显万里之景,并强调经营位置和突出表现主观意念的特征,在早期地图式的山水画胚胎中已现雏形。

远古先民所绘“地图”的这些母体因素特征,在以后中国山水画中似乎或多或少仍是存在着。宋人沈括提出画山水要“以大观小”,现代山水画家李可染认为:“画大的场面,就要把透视关系缩小到最小的限度,最好把中景作为近景,这样远近大小的差别就会缩小。”从这种画山水有意缩小远近大小差别的传统方法中,都可以看出远古先民那种“地图”式描绘山水的母体基因。

同时,中国传统山水画中也蕴含了众多求仙问道的道教情节和内涵,而这些思想在人鸟山真形图像的文字表述中已可以清晰展现出来。这些图像中的文字和真形图无不和道教神仙山水崇拜和早期的山岳真形图像紧密联系在一起,更多体现了道教艺术的神仙符号象征化特点。这种存想不断丰富原有的神仙山水胜境,形成了文人艺术家创作思想的活水源头。

二、文人山水画与道教中的神仙崇拜

文人山水画在中国历代传统山水画中占着举足轻重的地位。上文谈到早期道教山水真形图实际是道人们心目中的神仙世界,道教所特有的“名山大川皆为仙境”的观念影响到了士人的审美观念与审美价值。因此,文人士大夫所创作的山水画实际是他们心目中的神仙世界。“山水”历来对于文人极具重要意义,无论是适性畅神或澄怀观道、实现自我等皆需要大自然山水。因道教思想的神格化影响,加之文人对山光水色的向往与追求,“神仙”、“山水”在文人画表现上时常融合为一。文人山水画不仅体现文人审美观,更彰显了文人独善其身,追求乐

生、自由与创造的生命价值。山水成为一种文化渗透到中国古代文人思想内核中,神仙方士和道士们的作用和影响不言而喻。

道教对天然山水之美一直极为看重,修道炼丹与山水之美的联系似乎也越来越紧密。道经说:

下士修身,断情忍色,服御养身;远弃荣丽,栖息幽林;爱山乐水,耽玩静真;淡泊守固,绝谷休粮;长斋念道,过中不餐;端坐则与师宝相对,出入则与鸟兽为群;孤旅岩穴,独景空山;思不慕归,悲不悼形;契阔林涧,恰神拟餐;面有饥容,心如怀丹;难苦备婴,玄有和颜;见试不恐,心静敬安。如之之行,上感虚皇,九生九灭,志愿不退,执固殊坚,克得变化,乘空飞行,游宴五岳。^①

这里提出的“爱山乐水”既是道教的一种修炼途径,又是一种美学情趣。修道人在山水之间养性怡情,自得其乐。山水、幽林、空山、岩穴、林涧,是修道、得道者所喜爱的,可以从中体会出无穷的乐趣,因为它们与修道人的心胸和品格相一致、相和谐。至于修道人所“乐”之水,更与道家的审美趣味有天然的联系。老子就讲“上善若水”,从审美角度说,“上善”即指最高的美。后世修道人不但能够从“水”的清澈、善下、流动不止、以柔克刚等特点中,领悟宇宙间至上的真理,而且从中体会到“水”既温柔又刚强,既弱小又强大,既平静安详又波澜壮阔的对立统一之美。因此,历代修道者喜好山水是情理之中的事情。

道人们的这种思想对文人思想和绘画作品影响深远,这也是促使文人山水画具有道家隐逸、道教修仙情怀的重要原因。

^①《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第171页。

张彦远认为,书画起源于天地圣人之意^①,是由天地造化显现作为最初绘画的“图”。“天地圣人”指的就是古代的神。早期地图式的五岳山真形图“地图”式山水画给后世山水画中鸟瞰地图式表现的风格出现开创了先河,如明代文人画家沈周所作的《扬州图》,清朝袁江所绘的皇家园林《东园图》,冷牧所绘的《避暑山庄》等,这些画作类似地图的表现痕迹较为明显。

以下通过文人山水画与道教关系的具体体现方式,诸如“山水与求仙炼丹”,“山水与静观悟道”、“文人山水画与道教的神仙思想”三个方面作以分析探讨。

(一)山水与求仙炼丹

明确将山水与道教修炼活动相联系的,最早的当属东晋道教学者葛洪。葛洪为广泛收集道教神仙方术,遍访名山大川,他极力推崇“金丹”要义和炼制,提出:凡为道合药,及避乱隐居者,莫不入山。^②葛洪在《抱朴子内篇》中还写到:

古之道士,合作神药,必入名山,是不止凡山之中,正为此也。又按《仙经》,可以精思合作仙药者,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、地肺山、王屋山、抱犊山、安丘山、潜山、青城山、峨眉山、缙山、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。此皆是正神在其山中,其中或有地仙之人……若有道者登之,则此山神必助之为福,药必成。若不得登此诸山者,海中大岛屿,亦可合药。若会稽之东翁洲、亶洲、紵屿及徐州之茅萑

① 张彦远在《历代名画记(卷一)》中说:“颀有四目,仰观垂象,因俚鸟龟之迹,遂定书字之形。造化不能藏其秘,故天雨粟;灵怪不能遁其形,故鬼夜哭。是时也,书画同体而未分,象制肇创而犹略。无以传其意,故有书;无以见其形,故有画。天地圣人之意也。”(唐)张彦远《历代名画记》,人民美术出版社,1963年,第1-2页。

② 王明:《抱朴子内篇校释》,1985年,中华书局,第299页。

洲、泰光洲、郁洲，皆其次也。今中国名山不可得至，江东名山之可得住者，有霍山，在晋安；长山太白，在东阳；四望山、大小天台山、盖竹山、括苍山并在会稽。^①

葛洪在此列出合药名山二十八座，又列海中福岛六所。在这里，山水洞天和道教修仙炼丹紧密结合在一起。葛洪的道教修炼理论基本上都归结为论证“大丹”之妙，而他的炼丹术也是倾心山林，其曰：

合丹当于名山之中，无人之地，结伴不过三人，先斋百日，沐浴五香，致加精洁，勿近秽污，及与俗人往来，又不令不信道者知之，谤毁神药，药不成矣。^②

葛洪认为通过修炼和服饵金丹，可以达到成仙的境界。他提出入“名山之中”去炼丹主要是为了和幽静的山水环境相和谐，尽可能与“金丹大药”的神圣、神秘、神奇相契合，排除干扰，最终修炼成“金丹”，从而完成从凡人至神仙的过程。再如南朝的陶弘景，曾遍游茅山、天目山等名山寻仙访道，因此，又被称为“山中宰相”。正因为道徒追求清净寡欲、渴望长生成仙的生活，山林成了道人们最佳的选择。《抱朴子内篇·登涉》说：“凡为道合药，及避乱隐居者，莫不入山。”^③名山大川就自然成为了道士们的修炼场所。可以说，在对山川之美的欣赏过程中，道士们的修仙修道起到了很大的激发作用。

（二）山水与静观悟道

纵观历史，文人大都受到道释思想的影响，尤其在“独善其身”时，往往寄情山水、隐居山林以示清高绝俗。他们一向认为

① 王明：《抱朴子内篇校释》，1985年，中华书局，第85页。

② 王明：《抱朴子内篇校释》，1985年，中华书局，第74页。

③ 《抱朴子内篇·登涉》，《道藏》，第28册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第235页。

山山水水可以赖以居、得之以隐、居之修身。正是这个缘故，历史上的文人画家就与道教的修仙悟道融为一体，把向往神仙的自由洒脱用笔墨展现在他们的绘画作品中。因为绘画作品可以直观反映文人画家的心境。画家借山水抒发情志。六朝绘画理论家宗炳痴迷山水，早期生涯是“拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒”，且以提倡“卧游”作画著称，“放情林壑，与琴酒而俱适，纵烟霞而独往”，只身西涉荆州巫峡，南登衡山，且在那里结宇栖居。后来因为老病，才不得已回到江陵老家，感叹道：“老疾俱至，名山恐难遍睹，惟当澄怀观道，卧以游之。”他把平生所游历过的山水一一画在墙上，自我陶醉地“抚琴动操，欲令众山皆响。”宗炳的画迹虽然早已不见踪影，可他把自己的创作理念写在一篇《画山水序》中流传下来。在《画山水序》中，他认为画家首先要能够“澄怀味象”，摒弃各种杂念干扰，这样才能“融万趣于神思”。他还提出“迫目以寸，则其形莫睹；迥以千里，则可围于寸眸”，“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之遥”^①。中国的山水画并不以真实的再现山水为目的，而是以山水为主要审美符号寄托着生命理想，隐显着对生命崇拜的“情结”。虽然“理想”、“情结”是无形无迹，但它却被画家们栖息在自然山水中，藏匿在色彩、水墨中。

元四家山水画在中国国画史上最富有表现力的，尤其表现潇散逸迈的风貌，将唐代大诗人王维所开辟的“恬淡虚静”的写意画风推向了一个空前绝后、难以企及的高峰。元四家黄公望、倪瓒、吴镇、王蒙四人，都是“不问世事”的高隐之士，均擅长水墨山水。其中的黄公望，字子久，号大痴道人，全真道士。李日华《六研斋笔记》描述“黄子久终日只在荒山丛木深筱中坐，意态忽忽，人莫测其所为。又居泖中通海处，看激流轰浪，

① 俞剑华：《中国古代画论类编》，人民美术出版社，2002年，第584页。

虽水怪悲谗,亦不顾”、“一坐久形神忽忘”^①。他在对山川的静观寂照中进入了“心与道具,知与神通”的物我两忘的化境,以一颗道心化解了人生的荣辱得失。黄公望的这种修性方法以及修性的程度完全是和全真教所倡导的澄心定意、真清真静,抱元守一、存神固气、以明心见性相一致,达到了“心斋”、“坐忘”的境界。在这里,山水完全成为他静观悟道的对象,在忘我中体悟到了自身、体悟了道。

元及元以后的不少山水画名作,如黄公望《富春山居图》(图2-38)、《九峰雪霁图轴》,倪瓒《松林亭子图》、《渔庄秋霁

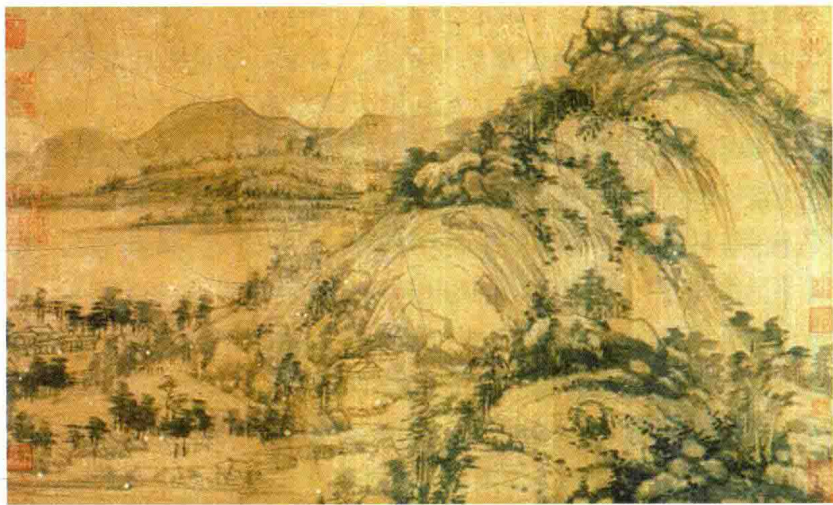


图2-38 黄公望《富春山居图》(局部)

图》、《虞山林壑图》,王蒙《青卞隐居图》(图2-39)、《夏日山居图》,吴镇《渔父图》等作品;明代王绂的《隐居图轴》、谢缙的《潭北草堂图轴》、沈贞的《竹庐山水图轴》、姚绶的《秋江渔隐图轴》、沈周的《庐山高图轴》、唐寅的《草屋蒲团图轴》、文征明

^①《道藏》,《纸舟先生全真直指》第4册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第384页

的《绿荫长话图轴》、文伯仁的《松风高士图轴》、董其昌的《佘山游境图轴》、米万钟的《溪亭读书图》、查士标的《闲亭野兴》、程嘉燧的《孤松高士图轴》、王鉴的《长松仙馆图轴》、吴历的《静深秋晓图轴》、王翬的《山窗读书图轴》、弘仁的《雨余柳色图轴》、髡残的《溪山公图轴》、八大山人的《远山林屋图》、石涛的《游华阳山图轴》等等,都是对山水美景的表现,反映的都是文人在山水之中“澄怀观道”的状态。

中国山水画在千年历史演进中,始终以魏晋“山水以形媚道”之理念,“澄怀味象”之感悟式审美心路为基本宗旨。特别是在山水审美中,从创作到欣赏不但要画山水之形,更要追得山水之魂、之神、之道。山水成为文人雅士静观悟道的对象,道教把天人合一、恬淡、静泊、玄远作为心灵慰藉,文人画家把山水画当作修身养性之手段或玩赏寄情之对象,以求得心灵上的和谐与满足,或于自然山水之间逃避世事的多变,



图2-39 王蒙《青卞隐居图》

是在情理之中的。

(三)文人山水画与道教的神仙思想

在道教山水洞天文化氛围浸润之下,中国的文人山水画从东晋顾恺之、宗炳等开始逐渐发展,到黄公望等元四家达到艺术高峰,在明清又平添许多宗教色彩,特别是道教的神仙意蕴。

东晋画家顾恺之(345-407年)亦迷恋于山水,可惜他没有山水画迹流传下来,不过却留有一篇《画云台山记》,向我们展示了他画云台山的创作构思。顾恺之这幅画云台山,主要表现的是汉代张天师在云台山引渡弟子下绝壑摘取仙桃的故事,这故事正是在作者精心设计的山水环境中间展开的。在《洛神赋图卷》(图2-40)中,顾恺之以三国时期曹植的名篇《洛神赋》为脚本,描绘了道教神仙谱系中的洛神传说。画中所作的山峦平

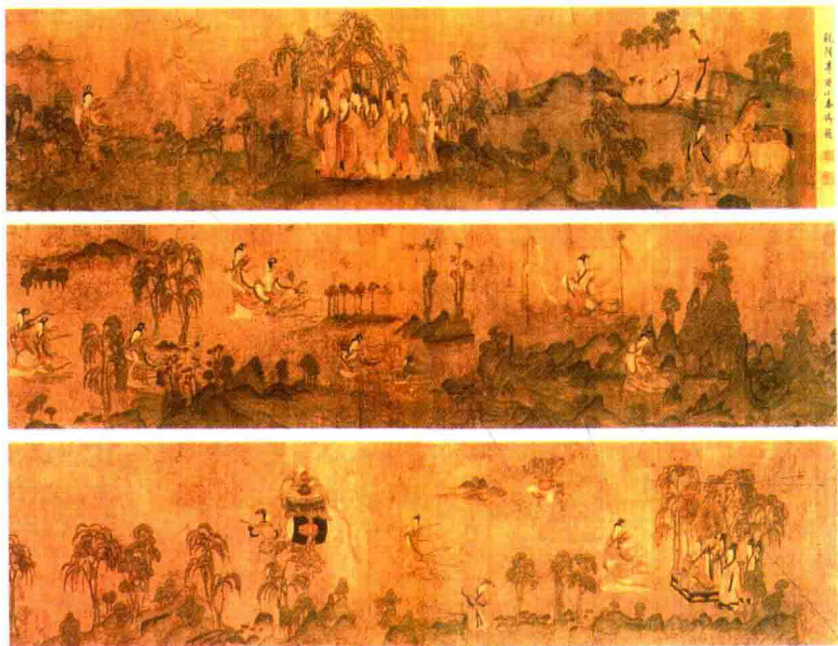


图2-40 顾恺之《洛神赋》图卷

冈,以勾线为主,稍加晕染的简括古朴的画风,对后世有较大的影响。

据画史记载,魏晋时期的山水画有顾恺之《庐山会图》、《雪霁望五老峰图》,戴逵《吴中溪山邑居图》,戴勃《九州名山图》,释惠远《江淮名山图》等,^①遗憾的是这些作品早已失传,但我们从张彦远的《历代名画记》中,可以了解到这时期山水画尚未摆脱把山水作为人物画背景的程式。北京故宫藏顾恺之《洛神赋图》(宋人摹本),所画的山水小于人物,水流容不下舟船的特点和张彦远的描述十分接近。

魏晋时期,虽山水画技法稚嫩,但山水画理论相当成熟。顾恺之《画云台山记》、宗炳《画山水序》、王微《叙画》等都是影响深远的山水画理论文章,并都受道家 and 道教思想的影响。

隋唐至五代时期,山水已从人物画的陪衬变为主体,成为一门独立的画科,先后出现了青绿山水和水墨山水的画法。五代时期,因为山水画家所处地理环境不同,产生了北方地区和南方地区的山水画派。画家们开始追求山水画空旷、超脱的意境。这种意境,既是山水画家隐逸心情的表露,也是道教思想“静”、“虚无”的心体回归的体现。^②

隋唐时期,山水画初期主要表现达官贵人的宫殿园林和休闲生活,说明他们渴慕人间仙境。隋代展子虔和唐代李思训、李昭道就是用青绿山水画法来进行山水画的创作的。

唐代李思训史传有《江帆楼阁图》、《春山图》等。李思训在山水画中喜画宫殿、楼阁、栏桥、龙舟,表现云霞飘渺的神仙之景。明代董其昌说李思训擅画海外山,当指他喜表现海外仙山之金碧辉煌和云霞飘渺景象。他作画时以金碧青绿山水为主,

^① 郑午昌:《中国画学全史》,上海书画出版社,1985年,第42-47页。

^② 胡知凡:《瑰奇清雅——道教对中国绘画的影响》,上海辞书出版社,2011年,第11页。

以“青绿为质，金碧为纹”、“阳面涂金，阴面加蓝”，以此手法来表现金碧辉煌的海外仙山气派。

隋唐之后，南宋李公麟的《道教洞天图》(图2-41)更是通过山峦、云气表现了众多神仙出入洞天福地的景象。另外元代

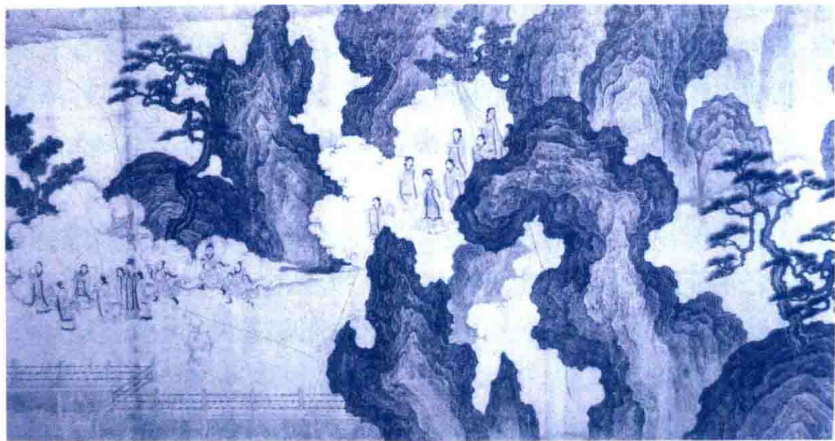


图2-41 (南宋)李公麟《道教洞天图》

朴广《仙岛图》描绘了海中仙岛的情貌，海洋中，有神秘的波涛，海平面上漂浮着一连串的仙岛，仙岛耸立，难以攀登，仙岛代表着诸如方壶、瀛洲、蓬莱等岛屿。岛上有道观，画面中描绘了准备到其他岛屿的神仙，乘着仙鹤飞翔在云端的神异景象。清代王云的《方壶图》(图2-42)等作品表现的都是仙山海岛的美妙景象，作品中充满着道教的神仙意蕴。

文人画作品中所具有的道教神仙意蕴，其表达的意境正如唐代诗人祖咏的“莲峰径上处，仿佛有神仙”、顾况的诗“嵩山石壁挂飞流，无限神仙在上头”的意境一样。

总之，文人山水画不仅体现了道教的神仙意蕴思想内涵，同时也彰显了文人独善其身，追求乐生、自由与创造的生命价

值。^①他们将山水视为宇宙自然的符号推及生命,来感悟自由精神的意境。



图2-42 (清)王云《方壶图》

^① 张明学:《道教与明清文人画研究》,巴蜀书社,2008年,第158-169页。

第三章 中国传统绘画中的 道家、道教因素

从前文论述中可以看出,在中国美术发展史上,大量的美术作品都与道家、道教密不可分。由此,在中国绘画史上也出现和保存下来了大量涉及道家、道教因素的美术作品。

道家、道教文化,是在继承了母系氏族社会原始宗教的基础上形成的,而道教实质上是中国传统的原始宗教文化在高层次上的一次新的综合。原始宗教渗透到氏族生活的各个方面,包括自然崇拜、图腾崇拜、天神崇拜、生殖崇拜、祖先崇拜等内容,其中最具母系氏族制特色的是女性崇拜(包括女始祖崇拜、女阴崇拜、女性生殖崇拜等)。《帝王世纪》说炎帝神农氏族的始祖女登遇龙感生炎帝,《竹书纪年》讲黄帝的始祖附宝见电光感生黄帝,尧族的始祖庆都遇龙生尧,舜族的始祖握登见虹而生舜,每个族群都有自己的女始祖。

中国道家的哲学,是中国春秋战国诸子百家中最重要思想流派之一,成为后世道教理论的重要基础之一,它源于母系氏族社会部落酋长的政治经验。在此时期,女性普遍受到社会的尊重,其治理部族的政治传统以慈爱、少欲、尚柔、无为、贵阴的方式为主,这与老聃所谓“其政闷闷,其民淳淳”^①、“一曰慈,二曰俭,三

^①陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第289页。

曰不敢为天下先”^①等政治原则和母系氏族公社的政治传统丝毫不差。历史上,道家代表人物有春秋时期的老子和战国时期庄子、列御寇、惠施等。道家提倡自然的世界观和方法论,尊黄帝和老子为创始人,并称黄老,其思想观念以道、无为、自然、天性为核心理念,认为天道无为、道法自然,据此提出无为而治、以雌守雄、以柔克刚等政治、军事策略,养生思想对中国乃至世界的文化都产生了较大的影响。

道家的母系氏族原始宗教的特征后来全部综合进道教中去,诸如女神庙、女神像等,使道教中女性崇拜的原始宗教遗迹更为丰富。西王母是母系氏族原始宗教领袖。在道教的记录和神像里,最早的神仙西王母便是世袭的母系氏族的女酋长,统领着道教庞大的女仙谱系。在儒家男权中心主义时代,女仙不受歧视,都可看做是道教中遗存女仙崇拜观念的例子。《竹书纪年》、《穆天子传》、《山海经》、《汉武帝内传》、《淮南子·览冥训》及张衡《灵宪》等书记载,游猎部族的酋长后羿和商帝太戊都曾向西王母讨过仙药,周穆王还亲自到昆仑山拜见西王母,汉武帝也向西王母求学仙药。《墉城集仙录》、《历代真仙体道通鉴后集》、《历代仙史》卷八,记载了130多位女仙的传记和故事。这些都是对女性的歌颂,把贵阴尚柔的思想贯穿到整个道教思想内核中。

可以说,中国的道家思想,渗透到文化艺术的各个领域,诸如道教诗歌(丹道诗、游仙诗等)、道教小说、道教舞蹈、道教音乐、宫观建筑、园林、道教绘画、山水画、书法、雕塑、水陆画等都具备道教自然主义的特色。道家文化艺术以体道悟道的灵性激发艺术家表现自然之美,努力追求那种回归自然、返璞归真的审美旨趣,以求达到天人合一的状态,道家以山水的自然美、少女的人体美、婴儿的心灵美作为美学标本,以主体同宇宙客体根本节律和谐同

^①陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第318页。

构的程度作为审美的价值判断。^①

道教是中国土生土长的宗教,它继承了华夏民族以女性生殖崇拜为特征的原始宗教的血脉,在演变过程中,综合进古老的巫史文化、鬼神信仰、民俗传统、各类方技术数,以道家黄老之学为旗帜和理论支柱,囊括儒、道、墨、医、阴阳、神仙诸家学说中的修炼思想、功夫境界、信仰成分和伦理观念,在度世救人、长生成仙进而求体道合真的总目标下神学化、方术化为多层次的宗教体系。它是在汉代及以后特定的历史条件下不断汲取佛教的宗教形式,并从中华民族传统文化的母体中孕育和成熟的以“道”为最高信仰的具有中国民众文化特色的宗教。^②

道教创始于黄帝崆峒问道、铸鼎炼丹,阐扬于老子柱下传经、西出函谷,故以黄帝为纪元,已有道历4700多年的历史。道教主要分为全真派和正一派两大教派,奉老子为祖师,尊称为“太上老君”,以《老子五千文》为主要经典,尊“道”为最高信仰。道教与中华本土文化紧密相连,深深扎根于中华沃土之中,并对中华文化的各个层面产生了深远影响。

道教思想核心是神仙信仰,道教中的神仙是由人修炼至神通而来的,其修持方法有多种途径,但以“内丹学”或“丹道”为正宗。^③丹道的修炼在战国时期已盛行,是人们在自我意识的觉悟下,对自我生命把持的一种修持方式,长生久视、羽化成仙及得道飞升等是其最终极的追求与向往。内丹学是道教文化最核心的学问,特别是宋、元以来,道派和丹派合一,内丹法诀被当作道派承传的根据和道士的终极修持方式,因之不懂丹道就无法对道教文化深刻了解。内丹功法最大的特点,就是在人身中模拟道家宇宙反演的规律,将老子的道家哲学变成自己的生命体验,使人体

① 胡孚琛:《道学通论》,社科文献出版社,2009年8月,第9-37页。

② 胡孚琛:《道学通论》,社科文献出版社,2009年8月,第171-172页。

③ 胡孚琛:《道学通论》,社科文献出版社,2009年8月,第350页。

的小宇宙和自然界的大宇宙进行天人感应,以“道法自然”的原则修炼成道。

中国传统绘画中的大量美术作品和道家、道教思想紧密相连。以上通过对道家、道教概念的简单梳理,目的是为了人们对中国传统绘画中和道家、道教相关的图像作品,有更好的理解。

第一节 文人绘画中的“道家”因素

文人画,亦称“士大夫画”,是画中带有文人情趣、画外流露着文人情怀的绘画。文人画多取材于山水、花鸟、梅兰竹菊和木石等,借以抒发“性灵”或个人抱负,间亦寓有对民族压迫或对腐朽政治的愤懑之情。他们标举“士气”、“逸品”,崇尚品藻,讲求笔墨情趣,脱略形似,强调神韵,重视文学、书法修养和画中意境的描绘。诗书画融合,使得中国文人画更具有“道”的意境美。

中国的文人画和中国道家思想密不可分。正如台湾徐复观先生在《中国艺术精神》中所谈到的,中国艺术的精神显现和老庄思想紧密地联系在一起。中国浪漫主义思想的来源更多是和庄子的思想联系在一起。^①

道家思想是老子、庄子为代表的中国春秋战国时期诸子百家中最重要思想学派之一。其宇宙观、人生观都可称为朴素的自然观,该学派所关心的是如何消解人类社会的纷争,如何使人们生活幸福安定。人的行为能力取法于“道”的自然性与自发性,政治权利不干涉人民的生活,消除战争的祸害,扬弃奢侈的生活,目的在于引导人们返回淳朴的生活状态,重视人的自由等等。老庄思想及老庄之后的道家思想,对中国古代文人、士大夫的思想理念、审美情趣的影响深远。由此,道家思想在文人画中也能直接

^① 徐复观:《中国艺术精神》,华东师范大学出版社,2001年,第28页。

地得以体现。

一、文人、士大夫在中国历史上接受道家思想影响的两个重要时期

在历史上,文人、士大夫接受道家思想影响的两个重要时期分别是魏晋和隋唐时期。道家思想自春秋战国产生之后,历经秦汉两代,虽然并未被官方采纳,但在中国古代思想的发展中扮演着重要角色,对中国文人的意识形态形成产生过重要的影响。尤其到了魏晋时期,社会意识形态发生巨大变化,魏晋玄学兴起,并取代了两汉一直兴盛的儒学,道家思想有了新的发展。玄学,即玄远之学,是对《老子》、《庄子》和《周易》的研究和解说,是魏晋时期的主要哲学思潮,是道家 and 儒家融合而出现的一种哲学。其基本特征是“略具体而深究抽象”;理论上为有无、本末的本体之论;方法是“得意忘形”;实质是道家思想的发展和延续,又称“新道家”。

随着汉末之乱后儒学支配地位的下降,魏晋时期,统治者要求变换统治思路;文人、士大夫、门阀世族感到人生无常,需要寻找一条与两汉相异的精神之路,需要精神上的寄托;社会底层的民众迫于苦难的生存现状更是把希望寄托于宗教理想世界,魏晋玄学即是在这样的社会背景下产生。魏晋玄学实质上是老庄思想的延续。

魏晋玄学对当时文人审美思想的影响体现在对道、虚、含蓄的精神境界、个性美的追求,尤其注重作品中神韵的空灵感,略形重神,天人合一等,让人们在创作过程中的思维不受任何限制。

在魏晋玄学思想影响下,南朝宋时期的文人、士大夫宗炳根据自己的绘画实践,写出了重要美学著述《画山水序》。《画山水叙》是画论但又并非单纯的画论,是画论和玄论的结合。宗炳用老庄的道家思想去观照自然,感悟自然,从而达到主客观的统一。在宗炳看来,圣人含道应物,贤者澄怀味像。含道应物就是要根据客观物象的变化来要求艺术的变化,澄怀味像就是要求作者静下心来体会自然的韵味。他提出“若老子、庄周之道,松乔列

真之术,信可以洗心养身”。“洗心”与“澄怀”是一致的,是他对生活的态度,是要胸中无尘浊杂念,这和庄子强调的“斋以静心”相一致,也是文人士大夫在绘画创作中最主要的思想观念的来源。

隋唐时期是我国道家与道教发展的另一重要时期,也是道家思想与道教理论取得重大创获和突破时期。尤其至唐代中晚期禅宗南宗出现,道家思想借儒僧之口得以又一次大发展,南禅宗和魏晋玄学有很多相似之处。自南朝梁,禅宗传入中国,五祖法师弘忍密传法衣与弟子慧能,慧能携法南去,并在南方弘法,创南禅宗。南禅宗主张顿悟,发展其初祖达摩“直入人心,见性成佛,不立文字”之说,更加谈“空”,更加崇尚“无”。所有这些又都与魏晋玄学、老庄思想一脉相承。这种“不立文字”较之道家“得意忘言”更进一步,较之《老子》五千之言、《庄子》寓言之作、晋人谈玄,更为直截了当。因而,“不立文字”将六朝以来略形得神、言外求意的创作思维推向高峰,并促进宋以后文人们“象外之象”的追求。禅宗的这种随意性,也促使历史上文人艺术创作更加凸显其纵情、自然的特性。

二、中国古代文人画中道家思想审美理念的渗透

文人画作者的主角是文人,文人的审美、思想,最终都是通过艺术作品表达出来。其画作中必然受其思想、审美理念的支配。因之,文人画中有大量道家思想的体现。

其一,“涤除玄鉴”——文人画中的“自然”观。

文人作画喜用墨,反对艳丽的色彩,墨色即玄色。老子说“玄之又玄,众妙之门”^①,“五色令人目盲”^②,庄子讲“五色乱目”^③。被董其昌推为“南宗画”之祖的王维提出“水墨为上”“水墨渲淡”,与

① 陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第53页。

② 陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第106页。

③ (清)郭庆藩辑,王孝鱼整理:《庄子集释》,中华书局,1961年,第453页。

老子的主张“素朴玄化”、“涤除玄鉴”观相一致。王维(706-761)是盛唐时期著名诗人、山水画家。他在《山水诀》中说:夫画道之中,水墨最为上。肇自然之性,成造化之功。或咫尺之图,写百千里之景,东西南北宛尔目前;春夏秋冬生于笔底。^①徐复观认为:“水墨是颜色中最与玄相近的极其素朴的颜色;也是超越于各种之上,故可以为各种颜色之母的颜色。”^②因此,“墨色”也称为“玄色”。朴素的水墨“玄化无言”,如同老子的“道”,幽深微妙,高远莫测。王维从玄和道的角度,对中国水墨画的本质,做了深入探讨和研究。

水墨为上,肇自然之性。“自然”,在中国古典绘画,尤其是山水画美学思想中是一个极为重要的概念。“同自然之妙有”,“妙悟自然”等命题,充分说明“自然”这一概念在中国古典山水画中的地位。对于“自然”这一概念范畴的理解和体悟,也是对中国古典山水画之特点和本质理解的核心所在。《老子》曰:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”^③所谓“道法自然”就是指“道”以“自然”为法则,“自然”是整个宇宙的普遍规律,自然界和人类社会必须遵循这一法则才能达到和谐。庄子发挥了老子的这一思想,并且把人之性情也纳入这一规律体系。在社会生活中,庄子极看重人的真诚自然的情性的表现。所谓“真者,精诚之至也,不精不诚,不能动人。故强哭者虽悲不哀,强怒者虽严不威,强亲者虽笑不和。真在内者,神动于外,是所以贵真也。”^④说明真诚自然最为感人。继而,庄子对老子提出的“涤除玄鉴”的命题作了极丰富的发挥。

① 汤麟:《中国历代绘画理论评注·隋唐五代卷》,湖北美术出版社,2009年,第103页。

② 徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社,1987年,第221页。

③ 陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第163页。

④ 郭庆藩辑:新编诸子集成第一辑《庄子集释》第4册《渔父》,中华书局,1961年,第1032页。

老子把认识能产生宇宙万物的道称为“为道”、“体道”。老子指出“涤除玄鉴”是把握“道”的根本方法。人们必须有一个澄净的内心,有一个审美胸怀。庄子由此提出了“坐忘”,“心斋”等一系列的命题。而“涤除玄鉴”、“心斋”、“坐忘”——即建立审美心胸,这一范畴在历史的发展中逐渐被引入绘画领域。^①

在中国古典绘画尤其是山水画的创作过程中,魏晋南北朝时期的宗炳可以说是对老庄思想深刻领悟的一位绘画理论家。宗炳好山水,爱远游。徐复观先生评价“他的生活,正是庄学在生活上的实践”^②,他的《画山水序》正是“以玄对山水”,其“道”存在于山水的形质之中,或者说山水以其质闪出“道”之光辉,所以观赏者通过“应目会心”,心与山水同化,就能从中体悟到“道”的存在。更重要的是,“澄怀味象”中的“味”的概念提出,说明宗炳想得到一个审美的意象,“澄怀”是极至必要的。就是说主体必须具有一个虚静空明的心境,也就是老子所说的“涤除”,庄子所说的“坐忘”、“心斋”。这个虚静空明的心境是实现审美观照的必要条件。就客体方面来说,要“味”。首先必须有“象”。“象”就是审美形象,就是自然山水。“味象”同时就是“观道”。因此,在宗炳看来,审美观照也就是“味象”的实质乃是对于宇宙本体和生命——“道”——的观照和把握。这无疑是对老、庄思想的重大发展。宗炳“澄怀味象”(“澄怀观道”)的命题的提出,突出展现了他所把握的真山真水,是质而有趣灵的,他所表现的山水自然的“玄牝之灵”是与其胸中之灵融为一体的。

其二,“天人一体”——文人画的透视观。

中国画讲散点透视,其实是无透视,不受定点约束,这也是中国画空间表现中具有独特性的一个方面,也正和道家所主张的精

① 王瑶:《道家思想对中国传统绘画的影响》,本文原载《美术大观》,2004年第5期,第50-51页。

② 徐复观:《中国艺术精神》,华东师范大学出版社,2002年,第141页。

神自由、“逍遥游”相契合。山水画透视中讲“远法”，最早六朝时宗炳提出的“三远”即“高远”、“平远”、“深远”。远即玄，远的去处是无，“无”是道家的中心思想。由远而观山水，则形质颜色的混合一体，如《老子》所说：“混而为一，其上不皦，其下不昧……复归于无物。”^①

宗白华先生说：“中国画里的空间构造，既不是凭借光影的烘染衬托（中国水墨画并不是光影的实写，而仍是一种抽象的笔墨表现），也不是移写雕像立体及建筑的几何透视，而是显示一种类似音乐或舞蹈所引起的空间感。具有形线之美，有情感与人格的表现。它不是摹写实物，却又不完全抽象，如西洋字母而保有暗示实物和生命的姿式。”^②

中国文人画家出于宗炳提出的“澄怀味象”这一创作动因，以道家的眼光和思维方式来观察和体味客观物象。他们登高望远，探索寻源，精鹜八极，心游万仞，用整个身心深切地感受着茫茫天宇间阴阳二气所构成的生命的律动，在静观寂照中进入天人一体、物我两融的境界。“身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色写色。”到了“物色之动，心亦摇焉”，即胸中涌动着创作激情时，于是化万物为神思，撮大千于笔端。“夫一画，含万物于中”^③“夫画者，形天地万物者，舍笔墨其何以形之哉”。^④山水画是造型艺术，离开笔墨线条就无法表现天地万物的形态和神气。“一画”看起来简单，但它却能把天地万物的形象都收进画面，中国画家的这种特有的感受生活的方法和创作情态，决定了从画家腕下涌现出来的艺术形象，既不是特定时空内客观物象的简单模仿再现，也不是随意拼合，而是客观物象与画家主观情思交融后提取出来的形象，有些人把这形象称之为“意象”。它是画家主观的精神情状的

① 陈鼓应著：《老子注译及评介》，中华书局，1984年，第114页。

② 宗白华：《艺境》，北京大学出版社，1987年，第104页。

③ 韩林德著：《石涛评传》，南京大学出版社，1998年，第211-212页。

④ 韩林德著：《石涛评传》，南京大学出版社，1998年，第211-212页。

显示,而且通过二者的有机凝合,熔铸成一个理想的艺术境界,这境界有诗的意蕴,也有音乐的节律,从而收到“畅神”的效果——即完成画家精神上的自我调节。这就是中国画家创作中的最高的艺术追求、最终的创作目的。

中国画家和西洋画家不同之处在于他们不是站在固定视点的透视法基础上来创作,如南朝刘宋时期王微《叙画》里说:“古人之作画,非以案城域,辨方州,标镇阜,划津流,本乎形者融,灵而变动者心也。灵无所见,故所托不动,目有所极,故所见不周。于是乎以一管之笔,拟太虚之体,以判躯之状,尽寸眸之明。”在这话中能看出王微根本反对绘画是写实和实用的。绘画是托不动的形象以显现那灵而变动(无所见)的心。绘画不是面对实景,画出一角的视野(目有所极,故所见不周),而是以一管之笔,拟太虚之体。那无穷的空间和充塞这空间的生命(道),是绘画真正的对象和境界。所以要从这“目有所极,故所见不周”的狭隘的视野和实景里解放出来,而放弃“张绌素以远映”的透视法。

道家意识与其他诸社会因素就这样把艺术创作变成了封建文人进行精神调节的手段,并铸就了他们所独具的和西方焦点透视观念截然不同的艺术思维方式。如基于“摹仿说”的西方古典风格的绘画,一直把精确地表现事物的物理(生理)结构和表象特征作为重要的创作宗旨而孜孜以求,所以长期以来讲究透视、解剖、光影、色彩等。但这些创作原则对重神韵、讲虚实、鄙刻划、重造境的中国画家来说,恰恰被视为是创作上的末节问题而不予精研。关于中西绘画中的透视问题亦是如此。如果说西方画家眼中有一条视平线的话,那么中国画家也有一条线,但这条线并不在画家眼中,而是存在于画家“以大观小,折高折远,自有妙理”的艺术心灵深处;正如《淮南子》的《天文训》首段说:“道始于虚廓,虚廓生宇宙,宇宙生气。”这和宇宙虚廓合二为一的生生之气,正是中国画的对象。西方画家眼中的视平线是消失在天地接缝之

处,而中国画家的心灵轨迹却是自由地回旋盘绕于茫茫的天地环宇之间。中国画家对于自然空间和生命的态度不是正视的抗衡,紧张的对立,而是纵身大化,与物推移,最后达到天人一体、物我两融的审美境界。

其三,“有无相生”——文人画的章法布白。

中国文人画、书法等艺术形式特别重视空白,有些文人甚至认为一幅画的最妙处全在空白,特别强调“计白当黑”。空白即“无”,“无”因“有”而生,“有”因“无”而灵,是老子的“有无相生”“有之以利,无之以用”。有如诗歌、绘画等,文人画十分看重意象的构筑和意境的创造。运用黑白虚实疏密对比的手法,创造出书画艺术优美隽永意味无穷的审美境界,谓之意境。而这意境,又跟书画黑白理论直接相联系。清代著名书画家、篆刻家邓石如论书有“计白当黑”之说。邓石如说:“字画疏处可以走马,密处不使透风,常计白以当黑,奇趣乃出。”“黑”者,笔画所及之处也;“白”者,笔画之间的空白也。“守其黑”而“知其白”,由此进而懂得“黑为字,白亦为字”,便可得艺术的最佳妙境。所谓“密”,乃笔到意到处,白少而迹实;所谓“疏”,乃意到笔不到处,白多而韵远。神由笔力出,意由虚实生。虚实相生,也就是以实带虚,以虚寓实,虚实结合,因而韵味无穷而生意境。一幅成功的书法作品,总是用笔墨去表现那心灵之歌的动人旋律。当代美学家宗白华对邓说非常赞赏,他写道:“字的结构,又称布白,因字由点画连贯穿插而成,点画的空白也是字的组成部分,虚实相生,才完成一个艺术品。空白处应当计算在一个字的造形之内,空白要分布适当,和笔画具同等的艺术价值。所以大书家邓石如曾说书法要‘计白当黑’,无笔墨处也是妙境呀!”中国书画的“黑白”论得益于先秦老子学说中的朴素辩证法。《老子》11章曰:“凿户牖以为室,当其无,有室之用。故有之以利,无之以用。”^①在老子看

^① 陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第102页。

来,“道”是“有”和“无”的辩证统一。一个器皿,正因为有了中间一块虚空的地方,才能够盛装东西;同样道理,如果房屋没有四壁门窗之间的空间,就无法供人居住。人们习惯从“有”的方面来看待事物的有用性(犹如一般人只知道从有笔墨处来认识书法的“字”一样),老子却能突破常规思维,偏偏从“无”的方面来把握这个问题,提出“无之以为用”。他的这一思想,直到今天仍受到人们高度重视。

中国绘画受老子“正反相成”“有无相生”的思想启发,画家面对一张画纸,不像西方画家那样需要用形象和色彩将其填满,而是借助有限的形象预示出无限的时空境界。白纸中的空白与具体的艺术形象就构成了“虚实相生”、相辅相成的艺术整体。正如清代画家笪重光讲的:“空本难图,实景清而空景现;神无可绘,真境逼而神境生。”^①即是说虚灵空旷的东西,难以作具体的表现,但如果把实有景色清晰描绘好,那么灵虚空白的部分,也就可以在观者心目中显现出景色了,所谓虚实相生,无画处皆成妙境。

宋代山水画家马远的《寒江独钓图》(图3-1)就是典型的利用空白取得虚实相生的精妙之作。画面画一叶小舟,一老翁俯身独钓,于船舷边际勾画几笔水纹,画面的其他部分都不着笔墨,但大

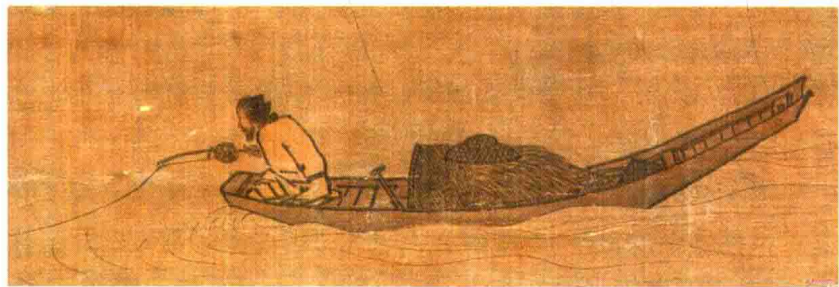


图3-1 马远《寒江独钓图》

①(清)笪重光著,关和璋译解:《画筌》,人民美术出版社,1987年,第15页。

面积的空白给人的感受是水天一色,浩渺无际的江水和寒意萧然的气氛,意境十分寥廓幽远。这种计白当黑、以虚衬实的表现手法被古今众多的画家所运用。^①

中国传统绘画正是通过虚实空间的画面处理,尽可能通过有限的艺术形象展现出更多的生命内涵,激发起观者无尽的联想,让观者通过有限的画面形象显示出无限的大千宇宙世界,由此也形成了中国绘画独特的艺术风貌。这种“有无相生”、“以少胜多”、“以简驭繁”的绘画美学思想对中国后世的绘画思想影响深远。

其四,“扫尽尘氛”——文人画“返璞归真”观。

中国文人画要求“返璞归真”,主张白首童心,作画具稚拙味,和道家思想中“复归于朴”^②、“复归于婴儿”的精神相通。欣赏中国的传统绘画时,许多作品都能给人产生一种荡尽污浊,扫尽尘氛的空灵之美。

传统绘画中的这种“空灵”美,或多、或少地受到了道家思想的影响。“道”在老子看来,是可以通过“致虚极,守静笃”^③,通过内心的直观予以感悟。《管子》诸家认为“心”是精神、智慧之舍,处于“君”的位置,统帅着耳、目等九窍。所以他们很讲究内心的修养,修心的方法是根据事物的本来面目去对待事物,尽量做到去除成见、不失偏颇,而要做到这一点,就必须保持“心”的“虚、静”,如此才能“物至则应,过则舍”,舍物之后复归为虚,从而使一个人总能保持心气平和、襟怀坦荡的情怀。

道家的处世哲学,对封建社会那些仕途多蹇的文人来说实在是一付精神上的良药,当某些文人士大夫遭受到了重大的命运打击,精神被折磨得几近变态,一腔悲愤到了不吐不快的程度,一任

① 王瑶:《道家思想对中国传统绘画的影响》,本文原载《美术大观》,2004年第5期,第50-51页。

② 陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第178页。

③ 陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第124页。

感情喷发出来。这反映在文学艺术创作上,就会冲破传统观念的束缚,表现出自我强烈的艺术风格。因此,通过艺术创作能够缓解内心的焦虑和不安。这种思想体现在画家的创作中即是他们不仅是用眼睛,而且用心灵俯视万物、感受大千。这种宏观的、以大观小的思维方式,使纷繁杂乱的现实世界模糊了,生活的节奏变得舒缓了,画家感受到的只是天地间生命本原的律动和清澄世界,正如苏轼所讲的:“静故了群动,空故纳万镜。”作品中的“空”,并不是无物,而是剔除一切芜杂后的意境的清澄、空灵,是生气的充盈。这种扫尽尘氛、惟葆清淳的具有空灵意味的作品,更富于审美和艺术的气质,因此,它对中国美学和艺术的影响更为深远。

主张“道法自然”^①的道家老庄学说,充盈着崇朴尚简的精神。《老子》曰:“为道日损”^②、“俭故能广”^③、“少则得,多则惑”^④,《庄子》说:“素朴而天下莫能与之争美”^⑤、“淡然无极而众美从之,此天地之道,圣人之德也。”^⑥诸如此类,莫不指向为“简”之道。中国艺术主张化繁为简、以简驭繁的创作美学观点。体现在传统中国画中更是论述颇丰,中国绘画甚至有“愈简愈佳”之说。黄休复评画标举“逸格”,其突出特征之一即为“笔简形具”;论山水者云“山不在多,以简为贵”,论竹石者曰“写竹写石,笔简为贵,凡此种种,大有无“简”不成画之势。这种作画尚“简”的风尚至元代大画家倪瓒更是达到了极致。他“逸笔草草,不求形似”的口号就代表着一种极端的创作思想观念。画史上以唐代为分水岭,中国画经历了从工笔彩绘向水墨写意的演进,体现在审美趣味风格上,即发展出了由对繁缛浓丽转向对疏简平淡的审美之风的追求。

① 陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第163页。

② 陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第250页。

③ 陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第318页。

④ 陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第154页。

⑤ (清)郭庆藩辑;王孝鱼整理:《庄子集释》,中华书局,1961年,第456页。

⑥ (清)郭庆藩辑;王孝鱼整理:《庄子集释》,中华书局,1961年,第537页。

在中国传统绘画艺术中对于“繁简”的追求,有人要求“繁中置简”,有人主张“疏处求密”,从繁、简交织当中去参悟作画之道。至繁即至简,至简即至繁,这正是寓有东方民族特色的艺术辩证法。中国画境由心造,看重写意,简笔取神,不拘形似。前人说得好,画不难为繁而难于用减,繁则满,满则实,实则容易余味无多;“减法”导向简,简则虚,虚则灵,灵则往往韵味无穷,以“减法”来喻说传统中国画的审美个性。

文人画中,不论是米芾山水的“云山草笔”,还是苏轼的“论画以形似,见于儿童邻”,都追求一种“似与不似”的虚灵境界。

明代徐渭就是一个例子。徐渭(1521-1593年)出生于封建官吏家庭,幼年就以能文为人称赏,但在仕举的道路上却是八次赴考八次落榜,后来又卷进了政治斗争的浊流中,被折磨得精神失常,两次自杀未遂,最后又因杀妻而陷身图圉。通过切身际遇,他看透了明王朝昏暗的政治和扼杀人才的科举制度,在《墨葡萄轴》(图3-2)一画上题道:“半生落魄已成翁,独立寒斋啸晚风。笔底明珠无处卖,闲抛闲掷野藤中。”如果说这类诗画还没有跳出文人自怜的圈子的话,那么他在《螃蟹图》等画中,其锋芒所向则是直接指向毁灭了自己一生的黑暗的社会现实了。《螃蟹图》中的题诗是:“稻熟江村蟹正肥,双螯如戟挺青泥。若教纸上翻身看,应见团团董卓脐。”显然,这正是对当时权贵的憎恨与轻蔑。这里抒发的不再是文人墨客的闲情逸致,而是以笔倾诉着难以压抑的胸中块垒,画中所展现的与其说是葡萄、螃蟹,不如说是对人生境遇的吐泻。这正是文人画中“扫尽尘氛”、“返璞归真”思想的体现。

再如,明末清初的四画僧中的八大山人(朱耷),是明皇族的后裔,对毁灭了他的家与国的清朝政权充满无比的仇怨,他愤而出家,但梵墙也隔不断时代的风雨。表面看来,八大山人是个疯疯颠颠的和尚,实际上是一个理想破灭后不甘沉沦之人。他笔下的那些翻着白眼的鱼,气鼓着肚皮的鸟(图3-3)充满着至简之美,

这些怪诞的形象正是八大山人仇与怨的发泄,是他在经历世事沧桑“扫尽尘氛”之后通过似与不似的花鸟画而展现出来的“返璞归真”,是他通过笔下的艺术作品所发出的生命呼唤。



图3-2 徐渭《墨葡萄》



图3-3 朱耷《荷塘逸趣》

其五,“亦儒亦道”——儒道两参的思想意蕴

自古以来,中国古代文人雅士大都是在官场失意,身逢乱离之后开始以道家思想营造一个精神的桃源。在中国漫长的封建社会中,儒、道、释三种思想是在相互颉颃、相互渗透的过程中,形成了支撑封建意识形态基本框架的支柱。同样,这三种思想也以三位一体的形式在文人士大夫身上起着作用。复杂的社会存在

和人际关系,使他们在进行精神调节过程中,对三种思想并不是简单地舍此取彼,而是亦此亦彼,改变的只是一个侧重点的不同。而侧重点的转移,目的是为了取得“重心”的平衡。就是作为封建统治阶级的依附阶层——封建知识分子的个人价值的确定、自我道德的完善。而这“价值”和“道德”的标准,就封建知识分子来说,无论是“在朝”、“在野”、“有为”、“无为”,还是或“穷”,或“达”,其内涵都不曾跳出封建宗法关系的制约和传统伦理道德的规范。

因此,文人画家们所强调的“畅神”、“逸气”、“空灵、静穆”等等固然是道家思想在起作用,但他们的另一基点是建立在儒家的伦理纲常之上的。也正是基于此,使他们在投身大化之后,并没有忘记做人的准则。文人画家们十分注重人品与画品的关系,有“人品不高,落墨无法”之说,文人们也没有失去对人生的眷恋,更没有变成像庄子笔下的那种无知无觉、无情无欲的人,而是把自己被压抑的思想感情借助艺术形象含蓄地抒发出来,在无为中有所作为,在毁灭个人生命价值的社会现实中去追求可能获得的人生价值。

其六,“贵生思想”——文人画的养生功能

道家注重养生,《老子》说:“天长地久。天地所以能长且久者,以其不自生,故能长生。”^①还提出“长生久视之道。”^②提出了“贵生”、“养生”等理念,以生命为重,轻于名利,淡泊寡欲,强调养生贵在养神,要从道顺德,自然无为。道家认为,死是不可避免的,圣人所要的是“终其寿,全其天”,使身心舒适,情欲有节,然后可以得寿。贵生思想对文人画的描绘内容、意境追求、审美标准以及画家的创作态度、创作方法,尤其是文人画家的创作态度和方法都产生了很大的影响。

① 陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第87页。

② 陈鼓应著:《老子注译及评介》,中华书局,1984年,第295页。

文人画家大都反对在绘画中追求感官刺激。米芾说：“今人撰《明皇幸兴庆图》，无非奢丽。《吴王避暑图》，重楼平阁，徒动人侈心。”^①赵孟頫说：“今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自为能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也。”^②他们认为色彩鲜艳、制作精良的作品满足的只是人的感官需求，对意境的追求才是根本。老子说“五色令人目盲”^③，追求表象，常常使人看不到本质。而且过分地追求感官刺激，就会驱动人的欲望，使人心焦躁不安，而欲望一旦无法满足，人就会痛苦，自然也就对身心健康不利。因之，传统绘画的审美境界趋向于“虚静”、“平淡”。清代李方膺在《花卉图》条屏用印中说：“画平肝气。”^④清代王昱在《东庄论画》中说：“学画所以养性情，且可涤烦襟，破孤闷，释躁心，迎静气。”^⑤画作能让人们骚动的心沉静下来，达到虚静恬淡的状态。

在道家思想中，生命占有极其重要的位置。道家认为，死是不可避免的，圣人所要的是“终其寿，全其天”^⑥，使身心舒适，情欲有节，然后可以得寿。庄子重视生命，提倡读书、创作的养生功能。《庄子·让王》中颜回回答孔子问他为何不仕时说“不愿仕……鼓琴足以自娱，所学夫子之道者足以自乐也。回不愿仕……知足者不以利自累也。”^⑦道家看来，读书学习以及艺术活动，不应有什么功利目的，就是为了自娱自乐、排忧解难。魏晋以来，庄子以读书创作来养生的观点普遍受到文人的欢迎。元代画家倪瓚说：

① 林木编著：《中国古代画论发展史实》[M]上海人民美术出版社，1997年，第118页。

② 林木编著：《中国古代画论发展史实》[M]上海人民美术出版社，1997年，第160页。

③ 王弼注：《老子道德经·诸子集成》（第四册）河北人民出版社，1986年，第4-6页。

④ 周积寅编著：《中国历代画论》，江苏美术出版社，2007年，第250页。

⑤ 周积寅编著：《中国历代画论》，江苏美术出版社，2007年，第251页。

⑥ 《吕氏春秋·诸子集成》（第九册）[M]，石家庄：河北人民出版社，1986年，第48页。

⑦ 郭庆藩辑：新编诸子集成第一辑《庄子集释》第4册，中华书局，1961年，第978页。

“昔之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱乐。”清代李方膺在《竹石图》轴中说：“人逢俗病怕难医，岐伯良方竹最宜；墨汁未干才搁笔，清风已净肺肠泥”^①。黄宾虹说“艺术是最高的养生方法，不但足以养我中华民族，且能养成全人类的福祉寿考也！”^②放弃了绘画教化人伦、图形绘貌的目的，而纯粹成为画家的一种自我娱乐。明代董其昌在《画旨》卷上中进一步将绘画之道与画家是否长寿相联系并说：“画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿。至如刻画细谨，为造物役者，乃能损寿，盖无生机也。黄子久、沈石田皆大耋，仇英短命，赵吴兴止六十余。仇与赵品格虽不同，皆习者之流，非以画为寄，以画为乐者也。寄乐于画，自黄公望始开此门庭耳。”^③认为仇英等画家之所以短寿，就在于他们的绘画刻画精细，太过执着于物象，不是寄情于画，以画为乐，而是为造物所役，所以有损身体健康。昔人谓山水家多寿，盖云烟供养，眼前无非生机，古来各家享大耋者居多，良有以也。”甚至有些画家还对绘画的养生保健功能做出更为具体的阐述，李方膺常常说“画医目疾”^④把绘画看作是调养身心的一方良药。南朝宋画家宗炳，他除画山水，又善弹琴，还信佛教。东晋末至南朝宋元嘉中，屡次征召作官，俱不就。他游山玩水，达到了狂热的程度，因而画山水时，能够“以形媚道”，畅其神韵。宗炳的这种自娱自乐、娱乐性情、舒畅身心，是中国古代很多艺术家尤其是文人画家的艺术创作态度。南朝姚最《续画品》中说：“学不为人，自娱而已”。^⑤而艺术活动的娱乐养生功能也受到很多艺术家的重视。这种抛却世俗功利目的的创作态度和欣赏态度，也成为中国古代文人画的一大特点。

① 周积寅编著：《中国历代画论》，江苏美术出版社，2007年，第251页。

② 周积寅编著：《中国历代画论》，江苏美术出版社，2007年，第252页。

③ 周积寅编著：《中国历代画论》，江苏美术出版社，2007年，第249页。

④ 周积寅编著：《中国历代画论》，江苏美术出版社，2007年，第250页。

⑤ 周积寅编著：《中国历代画论》，江苏美术出版社，2007年，第242页。

由此可见,中国画特别是文人画之所以没有走浓丽富贵一路,而是选择了萧疏淡雅、自然平淡作为其最终的归宿,实根深于道家老庄之学^①。道家思想对传统绘画的影响是多方面的,以上所谈到的只是几个比较重要的方面,其他的影响还很多,这里不再一一分析。需要说明的是,不管这种影响有多深广,它不是构成中国传统绘画的唯一因素,中国传统绘画的民族风格是多种因素交融的结果,道家思想的影响仅是一个方面。但正是由于道家思想的影响,也为我们留了下了大量优秀的具有道意的传统绘画作品。

第二节 文人绘画中的“道教”因素

在中国封建社会,文人、士大夫所创作的文人画除了和道家思想联系紧密之外,还必然和中国道教思想密不可分地联系在一起。

道教是在中国传统文化基础上所产生的。中国古代绘画作为中国传统文化的一部分,必然会深受道教思想的影响。道教必然会利用绘画的艺术形式渲染、增加道教教义的影响力,来向广大民众宣传自己的教理教义,扩展其影响与势力。因此,无论是道教本身用作宗教目的的绘画,还是以道教神仙形象和神话为题材的绘画,在中国绘画史上均占着独特而重要的地位。道教的神仙世界及其美妙的幻想,也往往为文人墨客所欣赏,道门中人崇尚的空灵、脱俗精神能开阔文人墨客的视野,丰富他们的想象力,增加作品的浪漫主义色彩与超脱尘俗的情操。这样,在绘画领域就出现了大量道教题材以及道人画家及作品,其作品形式多样,

^① 杜哲森:《中国传统绘画中的道家意识》,原载《道家论坛》,2010年,第3期。

丰富多彩。而在中国的水山水画中,及其某些环节上,也深深地刻有道教的神仙烙印。

可以说,道教的哲学思想是中国绘画艺术的一大精神支柱。这种影响固然可以解释为哲学对艺术的渗透,而根底却在于它本来就是审美的人生哲学。如果说儒家传统艺术更偏重于政治、道德、伦理的价值,道家及禅宗艺术更偏重于心灵和个体精神自由的终极追求,那么道教的终极目的则是生存与享乐,理想是飞升羽化,信仰的是天尊鬼神,与老庄不同,道教带给人们的不是一种宁静的情感与恬淡的心境,而是一种热烈与迷狂的情绪,它给中国绘画艺术带来了充满着浪漫主义色彩瑰奇的意象世界。

历史上从事道教神仙绘画的画家众多,如六朝的著名画家顾恺之,唐代吴道子、道士画家张素卿等,五代从事道教绘画的名画家有近百人,宋代名画家武宗元也从事道教绘画。这些画家的作品很多,传世之作有顾恺之的《列仙图》、《洛神赋》,吴道子的《五帝五官》、《星宿像》、《老君像》;梁令瓚的《五星二十八宿神形图》(图3-4);张素卿的《老子过流沙图》,武宗元的《朝元仙仗图》等,不胜枚举。

此外,道教受道家思想影响巨大,其对于中国绘画的影响还在于它为中国的水墨山水画提供了独一无二的哲学内涵。自元代后,文人画家们以富含道家“天人合一”精神的山水画作品来抒发个人情怀和哲学思想,由此创造了世界美术史上独树一帜的中国水墨山水画艺术。中国元代山水画达到了绘画史上的一个高峰。其代表人物元四家和赵孟頫等文人寄情于山水,于林泉间赋诗作画以体悟自然。他们对“自然无为”的生活状态无限向往,在他们的艺术创作中也极力从老庄思想中吸收营养,并表现在其作品中。如中国山水画中常有仙人及隐士,云雾飘渺,傲岸苍松,茂林修竹,猿啸鹤舞,给人以脱俗超尘之感。诱人摆脱尘世纷扰,寻觅优美之仙境;同时亦赋予山水以灵性。



图3-4 (唐)梁令瓚《五星二十八宿神形图》(局部)

道教对中国绘画的影响与佛教不同之处还在于,它使得中国人真正从原始宗教的束缚中解放出来,开始真正地探索个体自由和价值,把道和诗意结合起来,从而创造了东方式的艺术思想,进而产生出“气韵”、“形神”等美学概念,力图把自我和自然本体合而为一。其艺术表现更接近于“无为而无不为”的精神状态。画家们在作画前通常不会像西洋画的风景写生那样去描摹,而是静坐冥想,讲究的是“意在画先”,一气呵成。从画面上追求气韵生动,自然山川阴阳的平衡,宇宙万物之本性的审美意趣。

道教与中国传统绘画相互影响颇深,难怪陈寅恪先生在其《天师道与滨海地域之关系》一文中说:“艺术之发展多受宗教之影响;而宗教之传播亦多倚艺术为资用。”

此外,萌芽于魏晋、起始于唐宋、兴盛于元、高度繁荣于明清的文人神仙道画,无论绘画理论、审美思想和创作主张,均渗透着道家、道教思想的精华。

一、文人、士大夫在中国历史上接受道教思想影响的历史演变

中国绘画史上,以道教神仙为题材的画数量众多。魏晋南北朝时期,道教神仙信仰盛行。道教徒们认为,凡人若要成仙,一方面可以通过修炼服食“成仙”;另一方面劝导世人,抑恶扬善,不断积累善德,等到功德圆满后,也可以成为神仙。东晋道教学者葛洪在其道教经典《抱朴子》中明确提出:“欲求仙者,要当以忠孝和顺仁义信为本。若德行不修,而但务方术,皆不得长生也……为道者以救人危使免祸,护人疾病,令不枉死。”^①在这里,积善功善德既是一种通向仙境的必须路径,又是修道者宗教意志的锻炼和自我完善的条件。神仙道教的“为道当先立德”和文人画的“文、画相通,皆以人品为贵”思想紧密联系在一起,文人画家人品胸臆、品德修养、气质气魄的高低优劣,决定着绘画中所表达的性情高低优劣,也从根本上决定了绘画的生命和价值。因此,当时人物画很发达,绘画中表现道教神仙与凡人得道成仙的内容很多。据画史记载,魏晋时期善画道教内容的画家有上百位,其中最著名的有顾恺之、谢赫等。顾恺之的《列仙传》和《洛神赋图》、《女史箴图》对后世影响很大。顾恺之和谢赫还提出重气韵、重风貌、气质和内心活动的人物画理论。其中顾恺之提出的“以形写神”、“迁想妙得”理论,就是受当时道教文人学者葛洪的“形神论”^②影

① 葛洪著,王明校释:《抱朴子内篇校释》,中华书局,1980年,第47页。

② 葛洪著,王明校释:《抱朴子内篇校释》,中华书局,1980年,第99页。

响而形成的,葛洪在《抱朴子·至理》中说:“形须神而立焉……形者,神之室也,形劳则神散,气竭则命终。根竭枝繁,则青青去木矣。”^①对后世文人画的影响不可小觑。

魏晋时期除了重视“积善成仙”和“形神气韵”的思想,受道教思想影响,山水画理论也较为成熟起来。道教中神仙所居住的名山胜境很多。主要有天宫、仙山、人间宫观等,统称洞天福地,它们是神仙居住、修炼的场所。古人想象中的神仙总是居住在凡人不能或不易到达的太空、仙岛、神山等。这些虚拟的神仙境界对山水画产生了巨大影响,形成了中国山水画独有的意境。南朝宗炳的《画山水序》、王微《叙画》,就是两篇影响巨大的山水画理论著作。画论中谈到在山林中人与大自然进行着心灵的交流,这不仅仅是一种内在的享受,更是一种人品清雅的外在标志。文人画便成为了文人人生不得意时的“隐遁之所”,成为精神空虚时的“寄栖之处”。山水画也成为文人画中最喜爱表现的题材。

我国道教全面发展的繁荣时期在隋唐至五代。这时期,尤其是唐代高祖李渊至玄宗李隆基等皇帝对道教的大力推崇,使得道教绘画获得极大的发展,当时从事道释画或宫观壁画创作的都是大画家,如阎立本、吴道子、梁令瓚、周昉、张素卿等,他们各自形成了不同的人物画风格。受南朝齐梁陶弘景等人编列的道教神仙谱系影响,在人物画和宫观壁画中开始出现道教天神、地祇、人鬼及诸仙在内的众多神灵,丰富了道教人物画的表现题材。

北宋时期,是继承唐代道教发展的又一高峰,也是道教发展的重大转折时期。当时的道教深受佛教禅宗思想影响,提倡明心见性、性命双修的说法。尤其是道教内丹派学者张伯端提倡“察心观性”、“顿超彼岸”;以及陈景元提倡“独悟”、“虚心内寂”的思想,对宋代山水画的创作产生很大影响。北宋画家郭熙《林泉高致》,就受到道教内丹派思想的影响。他的山水画作品有《早春

① 葛洪著,王明校释:《抱朴子内篇校释》,中华书局,1980年,第99页。

图》、《关山春雪图》、《窠石平远图》、《溪山秋霁图》等,其绘画理论和山水画作品凸显其“万虑消沉”斋静心身,最后所达到的胸中宽快的舒畅境界。

北宋时期,出现了以李公麟、苏轼、文同、米芾等人为代表的文人画派。尤其是米芾与米友仁父子创立的“米氏云山画派”,把自然界的山川烟云,真正变成了传达画家主观感受的媒介。在山水画的创作中,他们受心性之说的影响,更强调向“静”、“虚无”的心体回归。北宋的文人画派对元代乃至明清的文人画产生了巨大影响。北宋历代帝王尤其是真宗、徽宗,不仅推崇道教,还都不同程度地爱好书画,设立翰林图画院,推动了宋代绘画艺术的繁荣。

此外,宋代道教宫观壁画的兴盛,也促进了宋代宗教人物画的创作与发展。宋真宗时修建的玉清昭应宫,为绘制壁画曾在全国三千名画家中选拔一百余人。北宋著名道释人物画家武宗元就是其中之一,《朝元仙仗图》据传即是北宋仅存的一卷壁画粉本。

南宋时期的道教以符箓派为主,南方以江西龙虎山正一派影响最大,北方以王重阳创立的全真道影响最大。王重阳善于利用绘画进行宣教,他曾画有骷髅图度马钰。王重阳融合儒释道三教思想,主张要“忘情去欲”、“心虚气住”、“气住则神清,神清则德合道生矣”等思想,对元代及后世的画家影响巨大。

至元代,在蒙古族统治下的汉族知识分子社会地位极其低下,如元四家黄公望、王蒙等人都有不得意的人生际遇。因此,元代许多文人画家,寄情于山川自然之间,寻找精神上的解脱。他们的作品体现了道家和道教所追求的“虚静恬淡”的艺术风尚。据史书记载,当时不仅文人善画,道门中上至天师,下至道徒,诸如方从义、张雨等著名道士都善画山水。

明清时期,沈周、文征明、唐寅、仇英为代表的吴门画派,董其

昌的“南北宗”山水画派,石涛山水画及画论《画语录》中都体现了道家和道教思想的诸多观点。^①尽管明清时期是道教从停滞走向衰落的阶段,但道教思想却并不因道教在官方的衰落而淡出历史,反而在民众中扎下了根。诸多的道经图书、民间年画、水陆画等大量出现,拉近了道教与民众之间的关系。文人士大夫和民间绘画也密切联系在一起。

综上所述,道教是中国本土的宗教,是中国传统文化中的主要支柱之一,因此,它对中国古代绘画艺术的影响是广泛的,而且也是深刻的,而中国文人和民间画家在历史长河中更是较多接受了道家、道教思想理念,并把这种思想运用于自己的艺术创作之中。

二、中国古代文人画中道教神仙思想审美理念的渗透

道教思想的核心是“神仙信仰”,道教在发展过程中创造了大量的神。中国自古以来追求长寿、永生,道教最大的特性是崇拜生命,所以信仰的最终目的是长生成仙,通过修真得道,而进入神仙境界。因此,道家的贵生、养生思想,进一步便成为道教的神仙信仰。人们只要善于养生,即可成仙。从长寿思想生出彭祖、乔松等故事,进而追求不死之道,助长了神仙思想的形成。同样,绘画艺术也受神仙思想的影响,通过画幅复制神仙世界。中国古代有大量以此为内容的文人画作品。

正是由于有神仙思想的浸染、宗教情感的渗入,画家们的创作才能神会心契。汉代崇尚黄老思想的刘向在《说苑·谈丛》中说:“草木秋死,松柏独存。将松树作为长寿的象征,而追慕长生不死的道家,既以松树为化身,松树成为中国美术中最为常见的

^① 胡知凡:《瑰奇清雅——道教对中国绘画的影响》上海辞书出版社,2011年,第

1-6页。

题材之一。许多山水画都有“烟霞仙圣”的描绘,表现了对理想中长生不死的神仙境地之向往。还有更多是对一些与人的长寿健康等直接相关的神仙的表现,如“麻姑”、“寿星”、“群仙祝寿”等题材,以及由此衍生出的“寿桃”、“灵芝”、“仙鹤”等吉祥福寿图像。无论是民间美术、宫廷院画还是文人士大夫的美术创作中,这一类题材的作品都是众多的。宋代刘松年的《瑶池献寿图》(图3-5)中,画松树、寿桃等即是表明长寿之意。清代冷枚、近代的“海派三任”都画过《麻姑献寿图》,吴昌硕、齐白石等也喜欢画《寿桃》。此类题材在民间美术中更是比比皆是。在这些作品中,这一类形象,由早期的神仙信仰,渐渐转化为寓意吉祥、企望幸福长寿的符号,有时也是文人雅士追求道骨仙风,寄托个人理想的形象载体,成为中国传统美术中常见的



图3-5 (宋)刘松年《瑶池献寿图》

化为寓意吉祥、企望幸福长寿的符号,有时也是文人雅士追求道骨仙风,寄托个人理想的形象载体,成为中国传统美术中常见的

题材形式。

由于宗教人物画兴盛,因此,在中国人物画史上,专门设有“道释画”一科,即道教题材的绘画,与佛教题材的绘画一起,合称道释画。道释画在中国人物画中的地位素受重视,“古人以画名家者,率由道释始。”^①此说决非虚言。道教在历史发展过程中,形成了庞杂的神仙谱系,这些神仙人物及传说,也成了历代画家所表现的题材。画家们图绘神仙,向人们展示并试图使人相信,存在着一个超越生死轮回与超越尘俗人世的永恒的神仙世界。

此外,文人画家中画道教众神形象的其他类型作品也大量存在,道教的神仙形象在画坛中占极高地位,南朝时期著名的绘画批评家姚最在《续古画品录》中说:“九楼之上,备表仙灵。”^②这进一步说明,当时祭祀神仙的楼阁,都画有神仙,灵怪之类的图像,供人朝拜。

比如,两晋时期的画家及其道画诸如:西晋卫协,善画道释画,有“画圣”之誉,曾有《神像画》、《宴瑶池图》等道教题材的卷轴画传世,《宴瑶池图》表现了周穆王西游会西王母并被设宴款待于瑶池的情景;东晋顾恺之,曾画有《列仙图》、《洛神赋图》,《洛神赋图》描绘了洛神宓妃的自由和仙境的美好,这正是道教神仙信仰的反映,从此画中我们可以了解到当时人物画的一些风格 and 特点。

南朝时期的画家及其道画诸如:南朝画家史敬文,曾画有《黄帝升仙图》表现黄帝炼丹服食,有巨龙从天而降,载黄帝升天而去的故事,以此来颂扬黄帝舍弃天下、实现成仙的决心和勇气。南朝谢赫的《安期生》,表现秦汉间传说中的仙人安期生,尝学神仙术,兼通医药,卖药于东海之滨,时人称之为千岁翁,试图以此来告诉世人其非凡的能力。南朝画家蔡斌,曾画《游仙图》。南朝梁时画家张僧繇,善画道释人物,被称“张家样”,曾画有《九曜图》、

① 徐沁:《明画录》卷一,中华书局,1985年,第2页。

② 沈子丞著:《历代论画名著汇编》,世界书局,1984年,第22页。

《镇星像》、《五星二十八宿真形图》等道教神仙人物画传世。

从画史记载看,两晋至隋统一,最著名的画家都是道释画家,最主要的画种是人物画,道教人物画以表现神仙及凡人得道成仙的题材为主,此外还有表现星君内容的作品。山水等画种开始只是作为神仙绘画的附属物,以后才逐步独立出来,遗憾的是,当时的道教人物画作品,现多已不存在。南朝姚最《续古画品录》中说:“画有六法,真仙(即道像)为难。”^①可见,当时道释人物画的画家其地位是受人尊崇的。

隋唐五代时期,是道教全面发展的繁荣时期,尤其是唐代的高祖李渊至玄宗李隆基时发展到顶峰,这时期道教人物画也获得了较大的发展,出现新的趋向即画的内容趋于多样化。不仅在绘画技法上出现各种新的风格,而且所表现的道教神仙人物有了新的增加,道释画盛极一时。道释画此时期主要表现分三种类型:其一,表现神仙故事或生活;其二,表现与仙人相会的“会仙图”(图3-6);其三,表现寻仙访道。道释画的兴盛和南朝齐梁时期道教学者陶弘景建立的道教神仙谱系密切相关。他撰著《真灵位业图》,罗列了天神、地祇、人鬼及诸仙在内的虚幻的神仙世界,还把历代许多帝王、思想家也一并作为神灵排列进去,构成了七个等级的神仙谱系。据画史记载,当时从事道释画的画家,如吴道子等,其画风影响了后世道释人物画的发展。

正如郑午昌先生所述唐代“道释类画迹,其问题名有曰‘天尊’、‘真人’、‘天君’、‘星官’、‘星君’、‘太上’者,皆属道教画,实占其多数。盖唐代尊崇道教,人多礼拜道像,道教画遂应时势之要求而益盛。道画的内容也趋于多样化,在数量上渐趋优势。开始大量出现以表现先天尊神、星神、神仙、得道仙真等道教人物画;当时最著名的画家都是既画道像又画佛像。就各家画迹之多寡而言,当首推阎立本,吴道玄、卢楞伽三家,孙位、辛澄、张素卿

^① 沈子丞著:《历代论画名著汇编》,世界书局,1984年,第23页。

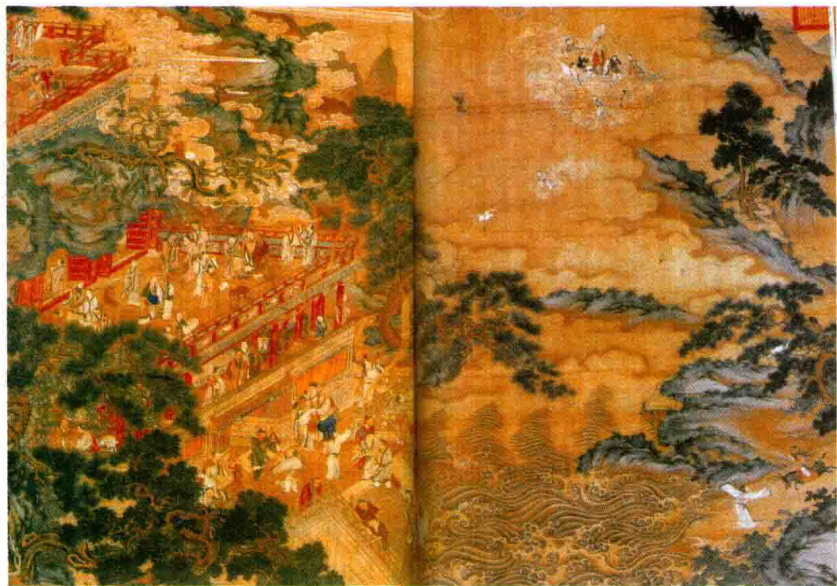


图3-6 (明)仇英《群仙会祝图》局部

次之。阎氏道画为多；吴氏无所不能，道释兼富；卢氏师于吴氏，善作佛像，则全为佛像；孙氏尝与道士佛子相往还，而襟怀超然，尤近乎仙，所作故多道像，又有毕卓之图；辛氏曾得泗州真本，依样模写，佛像自其所长，张氏则以道士专画道像，各有专艺。”^①

隋唐道释画重要画家及作品有：隋初展子虔画《北极巡海图》。唐初著名画家阎立本，《宣和画谱》说他“尤工于形似。”他的画“天下取则”，其中有一大部分就是道教题材的画。宋时御府所藏阎画四十二卷，多数为道画，如三清、元始像、太上像、北帝、十二真君等都是其中精品。可惜的是这些艺术珍品没有留传下来。不过从其传世的《历代帝王图》可以看出阎立本的人物画特征。中唐画家吴道子，宋人把他称为画圣，作品被称“吴家样”，吴道子对于道释人物画的创作影响深远。他曾在长安、洛阳等地许

① 郑午昌：《中国画学全史》，吉林人民出版社，2013年，第91页。

多寺庙墙壁留下了自己的画迹,并创作了大量的卷轴画,其中表现道教题材的诸如《天尊像》、《列圣朝元图》、《太阳帝君像》、《辰星像》、《罗睺像》、《列圣朝元图》、《辰星像》、《五星像》、《二十八宿像》、《六甲神像》、《十指钟馗图》等作品。现藏日本大阪市美术馆《释迦降生图》(又名《送子天王图》)(图3-7),传为吴道子所画。吴道子又曾画道教教主老子,苏州玄妙观犹存刻石。此画线条流畅飘动,确有“吴带当风”的妙处。唐开元年间梁令瓚画《五星二十八星宿神形图》,是唐代仅存的一幅反映道教题材的卷轴画。周昉创立“周家样”,据《宣和画谱》记载,他曾画有《天地水三官像》、《五星真形图》、《五星图》、《五曜图》、《六丁六甲神像》、《北极大帝圣像》、《行化老君像》等有关道教人物的卷轴画。

此外,尚有唐代画家翟琰《天尊像》、《太上像》;杨庭光《五星像》、《星官像》;卢楞伽《献芝真人像》;范琼《天地水三官像》、《南北星君像》;常桀《伏羲画卦像图》、《神农播种像图》、《星官像》、《验丹图》;孙位《说法太上像》、《天地水三官像》、《三教图》、《星官图》、《会仙图》、《神仙故实图》、《高逸图》等(据承名世先生研究认为,《高逸图》应是《竹林七贤图》的残本^①);姚思元《紫微二十四化



① 承名世:《论孙位〈高逸图〉的故实及其与顾恺之画风的关系》,《文物》1965年第8期,第15页。

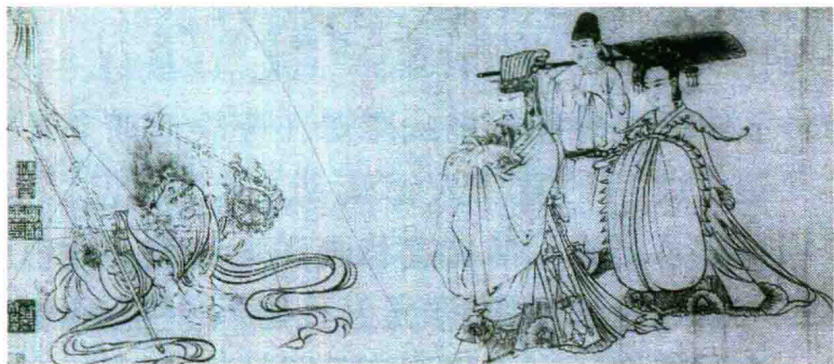


图3-7 (唐)吴道子《释迦降生图》(第208页图为前段,本图为后段)

图》;陈若愚《东华帝君像》等道教绘画作品。

五代的画家及其道画诸如:张素卿画《天官像》、《三官像》、《九曜像》、《寿星像》、《容成真人像》、《董仲舒真人像》、《严君平真人像》、《李阿真人像》、《马自然真人像》、《葛元真人像》、《长寿仙人真人像》、《黄初平真人像》、《左慈真人像》等作品。宋郭若虚说:“道士张素卿,善画道门尊像,天帝星官,形制奇古,实天授之性也。尝于青城山丈人观画《五岳》、《四渎》、《十二溪女》等,兼有《老子过流沙》并《朝真图》、《八仙》、《九曜》、《十二真人》等像传于世。”^①有人持素卿画八仙真形以献蜀主,蜀主观之,且叹曰:“非神仙之能,无以为神仙之质。遂厚赐以遣……每观其画,欢其笔迹之纵逸;览其赞,赏其文词之高古;玩其书,爱其点画之雄壮。顾谓《八仙》不让三绝。”^②

此外,五代尚有王商《老子度关图》;支仲元《太上传法图》、《太上诫尹喜图》、《太上度关图》、《三教像》、《五星图》、《三仙图》等;左礼《天官图》、《地官图》、《水官图》;朱繇《元始天尊像》、《天地水三官像》、《金星像》、《木星像》、《水星像》、《火星像》、《土星

①(宋)郭若虚著,俞剑华注释:《图画见闻志》,上海人民美术出版社,1964年,第37页。

②(宋)郭若虚:《图画见闻志·画继》,湖南美术出版社,2000年,第245页。

像》、《天蓬像》、《南北斗星真像》等；李昇《采芝太上像》、《太上度关像》、《六甲神像》、《葛洪移居图》等；曹仲元《九曜像》、《三官像》；周文矩《天蓬像》、《北斗像》、《许仙岩遇仙图》、《会仙图》、《神仙事迹图》、《钟馗氏小妹图》、《钟馗图》、《玉妃游仙图》、《长生保命天尊图》等；王齐翰《传法太上图》、《三教重屏图》、《太阳像》、《太阴像》、《金像像》、《水星像》、《火星像》、《土星像》、《罗睺像》、《北斗星君像》、《元辰像》、《长生朝元图》、《写南北星象》、《会仙图》、《仙山图》等；陆晃，《三仙》、《五老》、《六逸》、《七贤》与《三阴会仙》、《五王避暑》、《玉皇大帝像》、《太上像》、《天官像》、《星官像》、《列曜图》、《道释像》、《山阴会仙图》、《葛仙翁飞钱出井图》、《长生保命真君像》等道教人物题材的卷轴画。

隋唐五代时期随着陶弘景的道教神仙谱系的创建，所画的道教神像除了神仙像外，还增加了先天尊神像（如元始天尊、太上老君、紫微北极大帝、天地水三官、十二真君、北帝、五岳真官、星官等）。

北宋，道画更加繁盛。北宋道画家当以武宗元为代表。传世的画卷《八十七仙人图》亦可视作此派画风的代表。他还画有《天尊像》、《朝元仙仗图》、《北帝像》、《真武像》、《火星像》、《土星像》等。

此外，北宋的画家及其道画尚有：石恪《太上像》、《镇星像》、《钟馗氏图》等；孙梦卿《太上像》、《葛仙翁像》等；孙知微《天蓬像》、《天地水三官像》、《九曜像》、《填星像》、《亢星像》、《火星像》、《十一曜像》、《岁星像》、《五星像》、《星官像》、《伏羲像》、《长寿仙像》、《葛仙翁像》、《写彭祖女礼北斗像》等；陆文通《神仙图》、《仙山故实图》、《会仙图》等；李公麟《五星二十八宿像》等；徐知常《写神仙事迹》；李德柔《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》、《吕岩仙君像》、《苏仙君像》、《陶仙君像》、《寇仙君像》、《谭仙君像》、《孙思邈真人像》、《王子乔真人像》、《天师像》、《太上浩劫图》、《冲虚至德真人像》、《写吴道玄真人像》等。

南宋的画家及其道画:王利用,美国纳尔逊·艾金斯美术馆藏有王利用《写神老君变化十式图》,是他唯一传世作品;苏汉臣《太上像》、《青玄图》、《飞仙图》、《仙迹图》、《龙女献珠》等;刘松年《老子出关图》、《瑶池献寿图》;马远《三仙传道寿星图》、《三教图》、《钟馗月下弹琴图》、《清溪道士图》、《老子》等道画;马远之子马麟《三官出巡图》(图3-8);梁楷《天蓬像》、《天猷像》、《钟馗图》、《泼墨仙人图》等;龚开《中山出游图》;法常《老子图》。^①此外,陈清波、朱玉、王用之,张思恭等人也有诸多道教人物绘画作品传世。

总之,从唐宋两朝的记载来看,唐代的道教神仙画大量涌现,如三清、元始、太上、紫微北极大帝、东华帝君、北斗星君、七曜、



图3-8 (南宋)马麟《三官出巡图》局部

^① 胡知凡:《瑰奇清雅——道教对中国绘画的影响》,上海辞书出版社,2011年,第109-137页。

五星、二十八宿、六丁六甲神、十二神符五岳真官等像,基本上将道教虚构的神灵都通过绘画形象地展示在世人面前。五代时,这类神仙画除了沿袭唐代出现的外,又有新的名目,如长生保命真君、九天定命真君、天曹益算真君、天曹掌禄真君、天曹赐福真君、天曹掌算真君、九曜像、天蓬像以及玉皇大帝等。可以说五代时,对道教神仙的表现较唐代更为完整。宋代对神仙的表现较唐代数量更多,同时分得更细,如过去《五星像》,此时多分为五幅图绘,此前的《九曜像》也多分开图绘,独立成幅^①。另外,唐宋时期的画家还热衷于表现神祇朝会场面。

如吴道子作过《列圣朝元图》,画面通常是人物众多,仪仗威严、场面壮观。宋以后,这类画增多。现在流传下来的道教人物画属这一类,如武宗元的《朝元仙仗图》(图3-9)。这幅的风格完全是继承吴道子的传统。在宋代还出现了大茅、二茅、三茅、孙思邈、吕洞宾、钟离权、钟馗之类的神像。这些神像的出现表明:“神仙对奉道之人的帮助,除了度人成仙之外,还可以为人疗病或得到财富。”^②



① 王荣国:《道教人物画及其文化透视》,本文原载《厦门大学学报(哲社版)》,1993年第2期。

② 任继愈主编:《中国道教史》,上海人民出版社,1990年,第443-444页。

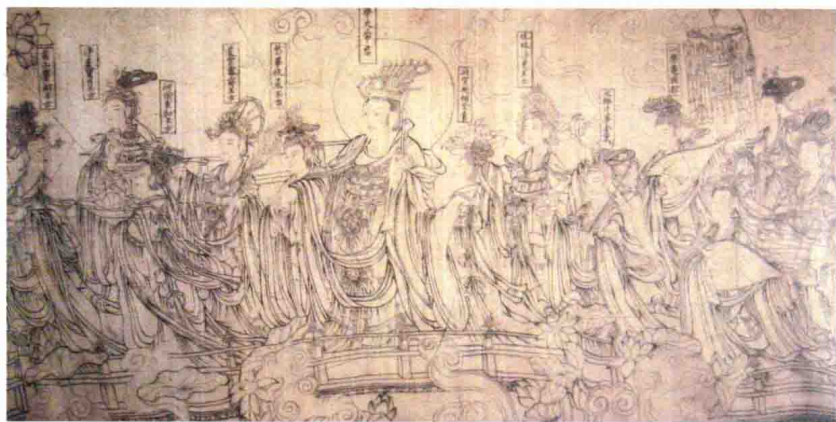


图3-9 武宗元《朝元仙仗图》局部(第212页图为前段,本图为后段)

金代画家及道画:金代道士杨世昌《崆峒问道图》,描绘轩辕皇帝访仙人广成子于陕西崆峒山,询问治身成仙之术的传奇故事,画面格调高古。

元朝将全国分为蒙古、色目、汉人、南人(原南宋统治区内的汉人)四个等级。元代汉人地位卑微,文人纷纷避世遁隐、寄情山水,因此,元代道释人物画远不如山水、花鸟发达。但由于统治者对宗教采用利用保护政策,因此,宗教绘画随之盛行。元代道画虽然已走向衰落,但仍不乏绝世之作,其中最有艺术价值的为山西永乐宫壁画。

此外,元代著名道画家及道画还有:赵孟頫《玄元十子像》、《玄真观图》、《三教图》、《轩辕问道图》、《松石老人图》、《真武图》等;任仁发《张果见明皇图》;现由美国私人收藏的刘贯道的《梦蝶图》(图3-10),取材于“庄周梦蝶”的典故;北京故宫博物院藏颜辉的《李仙像》,描绘八仙之一的铁拐李;吉林省博物馆藏张渥的《九歌图》;上海博物馆藏华祖立的《玄门十子》(图3-11)是元代不可



图3-10 (元)刘贯道《庄周梦蝶图》局部

多得的道教人物画作品。^①

明代道教总的趋势是世俗化与民间化,并与社会生活和民间风俗发生着密切的联系,民间流传的真武大帝、关羽、城隍、三官、吕洞宾等,还有历代不入祭祀大典的民间神,在明代都成了帝王所信奉的神,而加以祭祀与供奉。明代道教人物画无论在数量和质量上明显退化,远不及山水、花鸟为盛。其中表现道教神仙的作品,如八仙、寿星、钟馗、麻姑等,却成了明清文人画家们所钟爱的表现题材。

明代画家及其道画作品诸如:美国克里夫兰艺术博物馆藏赵

^① 刘育文、洪文庆主编:《海外中国名画精选(三)元》,上海文艺出版社,1999年,第17页。

洪的《钟离渡海图》；北京故宫博物院藏商喜的《关羽擒将图》（图3-12）、台北故宫博物院藏商喜的《四仙拱寿图》也是一幅典型的道教福寿的吉祥画；上海博物馆藏李在的《琴高乘鲤图》；北京故宫博物院藏戴进的《钟馗夜



图3-11 华祖立《玄元十子图》局部

游图》；北京故宫博物院藏黄济的《砺剑图》，画上表现道教八仙之一的铁拐李；北京故宫博物院藏朱见深的《一团和气图》；中国美术馆藏刘俊的《刘海戏蟾图》及美国波士顿美术馆收藏的《三仙戏蟾图》；北京故宫博物院藏吕纪的《南极老人图》；吴伟有《北海真人图》、《芝仙图》、《二仙图》等传世，美国马萨诸塞州美术馆还藏有吴伟的《东方朔偷桃图》；北京故宫博物院藏文征明的《湘君湘夫人图》；辽宁博物馆藏唐寅的《吟中八仙图》、美国大都会艺术博物馆藏《嫦娥执桂图》；张路，台北故宫博物院藏《老子骑牛图》、北京故宫博物院藏《吹箫女仙图》；丁云鹏，北京故宫博物院藏《三教图》；张翀，北京故宫博物院藏《瑶池仙剧图》描绘八仙形象；陈洪绶，北京故宫博物院藏《麻姑献寿图》等等。

总之，明代的人们对宗教信仰的追求发生了改变，不再注意那些空泛的说教和虚妄的神仙世界，而是希望宗教能帮助他们解



图3-12 商喜《关羽擒将图》

决现实社会生活中的实际问题。明代的道教人物画,以表现八仙、关羽、麻姑、刘海蟾、东方朔、南极仙翁、钟馗等神仙为主,迎合了当时人们心理的需求。^①

清代时期,道教呈现衰落趋势,清代的道释人物画,仍远不及山水、花鸟为盛。当时文人画家所表现的仙道人物在具体刻画时,往往融合进了画家主观的愿望,通过他们的绘画作品把画家本人祈福祈寿、尊仙辟鬼的思想传达出来。

清初的画家及其道画主要有:石涛,上海博物馆藏有《钟馗图》。高其佩,特别喜欢钟馗,^②现传世的有《云中钟馗图》、《负手钟馗图》、《拈须钟馗图》、《怒容钟馗图》、《钟馗称鬼图》等。

① 胡知凡:《瑰奇清雅——道教对中国绘画的影响》,上海辞书出版社,2011年,第160页。

② 杨仁恺:《沐雨楼书画论稿》,上海人民美术出版社,1988年,第192页。

清代扬州画派是清康熙中期到乾隆末期活跃在扬州的画派，其中金农、黄慎、郑燮等是扬州画派画家中最著名的。有时画史上也把这些趣味相近且画风相似的画家称为“扬州八怪”。这些画家大多是丢官或厌弃官场或文人修养的职业画家，尤其黄慎，是扬州画派中少有的以人物画为主的画家，并留有大量的道教人物画，他现存国内各家博物馆的有《天官图》、《天官赐福图》、《麻姑献寿图》、《果老仙姑图》、《张果老倒骑驴图》、《八仙图》、《双仙图》、《铁拐李醉酒图》、《钟馗图》、《壶公图》、《函关紫气图》、《陈抟出山图》等。由于扬州画派画家大多感受过生活的不幸和民间疾苦，因此，往往会借助画面上的钟馗、八仙等神仙祈福祈寿。

华嵒曾画《钟馗称鬼图》、《钟馗随风图》、《钟馗嫁妹图》等；闵贞，现有流落于日本民间的《蛤蟆仙人图》；罗聘，曾画有《钟馗醉归图》、《醉钟馗图》（图3-13）、《策蹇钟馗图》、《山鬼图》、《鬼趣图》等。任颐是清末人物画的高手。他们曾画有大量的道教人物画，以钟馗、八仙为主。任熊，存世的道教人物画有《钟馗图》、《临陈洪绶钟馗图》、《斗姆天尊图》、《三星高照图》、



图3-13 罗聘《醉钟馗图》



图3-14 任薰《瑶池霓裳图》

《瑶台祝寿图》、《麻姑献寿图》、《木公金母图》等。任薰,存世的道教人物画有《出征遇仙图》、《麻姑献寿图》、《瑶池霓裳图》(图3-14)等。任颐,从道教神仙世界中的八仙、寿星、麻姑、王母、刘海蟾、钟馗、老子,到现实生活中的牧童、钓叟、樵夫、舟人、织妇、药农,都曾表现过,尤其钟馗图最为突出,他现存道教人物画有《钟馗图》、《钟馗捉鬼图》、《钟馗戏鬼图》、《泼墨钟馗图》、《钟进士斩狐图》、《钟馗拔剑图》、《钟馗闲坐图》、《老子骑牛图》、《老子授经图》、《道家炼石图》、《文昌关羽图》、《仙姑图》、《群仙祝寿图》等。任预擅长

人物、山水、花鸟。其人物画取材广泛,神话传说、道释故事等,都是他表现的主题,现存道教人物画有《福禄寿图》、《钟馗插花图》、《钟馗图》、《和合二仙图》、《戏蟾图》等。^①

^① 胡知凡:《瑰奇清雅——道教对中国绘画的影响》,上海辞书出版社,2011年,第169页。

清代,随着道教的衰落,道教人物画中的宗教意味逐渐淡化。许多作品虽是表现钟馗、八仙、麻姑、关羽、福禄寿之类的神仙人物或故事,但都是与吉祥、美满、长寿等象征意义有关,深受老百姓喜欢。

从以上分析可以看出,中国历史上文人的绘画作品中具有神仙思想意蕴的作品数量众多,而以上所列举的这些作品仅是各个时代最有影响的道画。事实上,历代创作的神仙道释画极多。有名的无名的文人画家所绘八仙、福禄寿三星、天官赐福,麻姑献寿,以及旧时常见的关帝、钟馗等,更是多得不知其数,充分显示出神仙思想在中国文人绘画中影响力之巨大。元明之后,道画数量虽然逐步减少,但上述画题,所画者仍不乏其人。

道教神仙绘画是道教用来宣传教理教义的形象化工具。为了配合道教神仙崇拜,道教绘画表现神仙与凡人得道成仙的事迹为主,以此来向世人宣传长生成仙的教义。道教神仙人物绘画也成为中国美术史上的一个重要的组成部分。下面通过历史上众多画家所表现的不同的神仙形象绘画作品作以具体分析。

(一)文人绘画中的道教尊神——老子

第一章第一节中谈到道经中老子图像的发展演变,而老子图像在中国传统绘画中也大量涌现。老子是道家学派创始人。道教将其尊奉为道主,被神化为太上老君。老子退隐骑青牛出函谷关传说成为历代画家经常表现的题材,更是文人画家津津乐道的绘画内容。明清海上画派的杰出代表画家任颐的作品《紫气东来图轴》(图3-15),就取材于这一传说。画中老子身着赤衣,须眉皆白,高额,凸颧,长颌,脸色红润,童颜鹤发,神态安祥,大耳有轮,弓腰驼背端坐在青牛之上。画家用高超娴熟的技艺,把道骨仙风、气度不凡的圣人形神兼备地表现出来。他的《老子授经图》(图3-16)刻画的是老子把《道德经》传授给尹喜的情节。整幅画也是长卷。画幅上半部分,老子两手合十端坐青牛之上,似打坐



图3-15 (清)任颐《紫气东来图》 图3-16 (清)任颐《老子授经》

状,依旧须眉鹤颜,白发高卷,紫巾扎发,与《紫气东来图轴》中的老子形象相比,更多了几分德高望重长者的慈眉善目。老子身后跟一书童,肩扛竹竿,后背斗笠蓑衣。画的下半部分,尹喜身着官服,头扎黑色官巾,跪俯在水牛脚下,虽然整个人被画成侧脸背身,但尹喜双手作揖的动作把谦恭的神态跃然纸上。整个画面,人物衣着线条勾勒的婉转流畅,极具韵律感,设色渲染淡雅。

画家的表现技法把道家的超然物外,道教的神仙意蕴和谐的融为一体。不愧为名家之作。此外,元代盛懋《老子授经图》(图3-17)也把尹喜拜见老子的情形表现得惟妙惟肖。

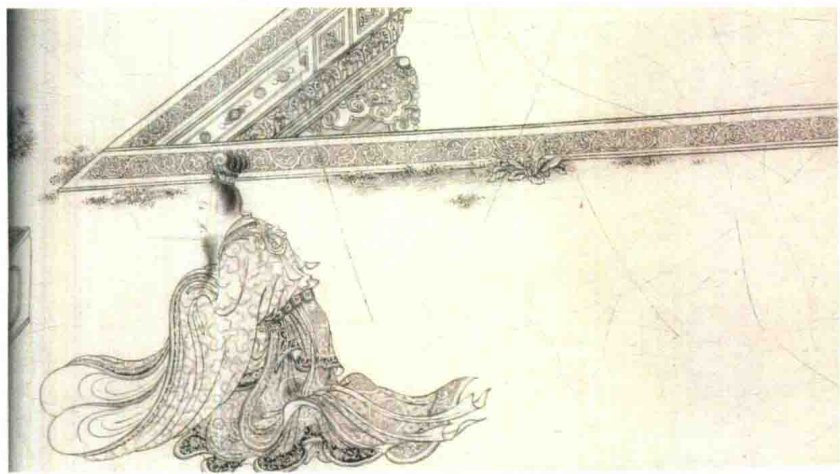
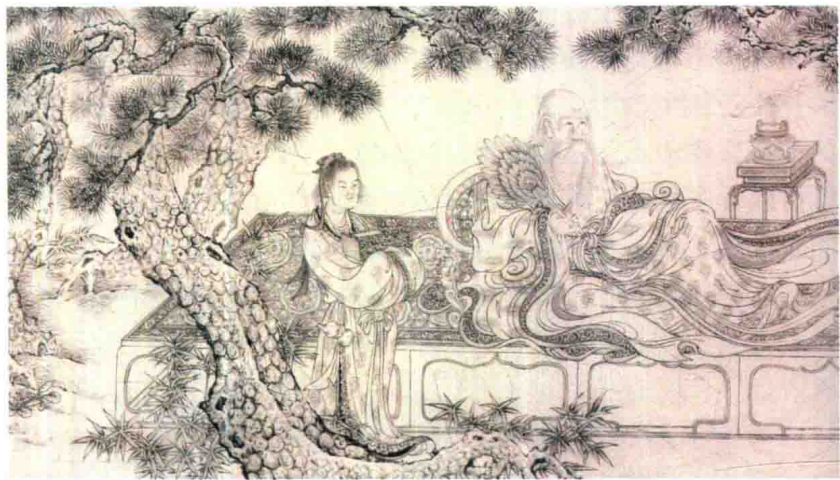


图3-17 (元)盛懋《老子授经图》

老子自离开函谷关后,后世人“莫知其所终”,再无人知晓他的踪迹。明代文人画家张路(1464-1538年)所作的《老子出关》(图

3-18)表现的就是这段传说。此图不写背景,老子皓首坐于青牛背上,手持《道德经》卷,正抬眼注视着一只飞蝠。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一代玄远老君像,行笔之间尽显老子作为道教鼻祖的超然神韵。整幅画面浓淡干湿点染勾画均形神兼备、栩栩如生。更为高超的是,画家透过人物的刻画把“道”的神秘玄妙和不可言喻的意象内涵完全表现出来。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画。此外,北宋晁补之《老子骑牛图》(图3-19)表达的也是此意。



图3-18 (明)张路《老子出关》



图3-19 (北宋)晁补子
《老子骑牛图》

此外,在历史上除了文人绘画的老子形象的作品,还有大量记载老子神异传说的八十一化故事等图像尚有诸多遗存。如:在道观壁画、雕塑以及民间书籍、版画等形式中还保存有大量的老子图像。诸如:陕西佳县白云观《老子八十一化图》壁画、陕西楼观台《老子八十一化图》、辽宁明刊本《太上老君八十一化图说》;德国柏林国立民族学博物馆明藏本《金阙玄元太上老君八十一化图说》、日本东京大学藏民国时刻印的《金阙玄元太上老君八十一化图说》刊本;澳大利亚国立大学图书馆藏《太上老君八十一化图说》;陕西周至楼观台藏《老君八十一化图说》^①刊本等都是老子在历史上神异形象的真实图像显现。

总之,老子在中国哲学史上首次提出宇宙间的天地万物皆产生于一个神秘玄妙的母体——“道”,他所谓的“道”,具有自然无为,无形无名,既看不见摸不着,又不可言说的特征;它是天地开辟之前宇宙浑沌混一的原初形态,又是超越一切有形事物的最高自然法则。大道无形无名,却孕含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”。并以“道”名教,一切教理教义都是由此衍化产生。后世历代道教学者和道教典籍多对老子“道”的概念,从宗教信仰角度进行诠释和阐述发挥。明代张路的《老子骑牛图》、任伯年的《紫气东来图》、《老子授经图》、《老子八十一化图》均取材于《道德经》的诞生以及老子传说故事。同时,也正是透过人物形象的刻画,画家把“道”的神秘玄妙和不可言喻的意象内涵完全表现出来。^②两千多年来,老子道论思想超越了时空,不但融汇于儒、释铸成三位一体的华夏文明的内核,而且对世界文化,特别是东方哲学的形成与发展产生了重大而深远的影响,成为全人类共同的精神文化财富。无论历史的风尘将他的面

① 雷朝晖:《陕西楼观台和澳大利亚国立大学藏〈老子八十一化图说〉木刻刊本年代考证》,《文博》2009年4期,第88页。

② 张明学:《从“老子”题材绘画作品阐释道教信仰》,本文原载《世界宗教文化》2007年第2期,第20-22页。

目吹打得如何沧桑变化和超凡绝尘,无论民间的传说将他的身影附会得怎样斑驳恍惚,老子,终究是一位曾敛容于庙堂、行走于阡陌的智者,其以悟道、得道、论道而成为道的化身。老子形象也成为中国传统绘画艺术表现的一个重要艺术题材,并且表现得更加丰富、多样。

(二)文人绘画中的道教星神





图3-20 (唐)梁令瓚《五星二十八宿神形图》(第224页图为前段,本图为后段)

在前文叙述的中国传统绘画中,道教星神是常见的题材。相关道教星神的绘画不但丰富多样,而且具有神秘的意味。大众较为熟知的有七曜二十八宿、北斗七星、南斗六星、水星、太白金星、魁星等。这些星神绘画,主要表达了当时文人士大夫和普通信众对现世生活的护佑和未来生活幸福的期盼。

在古代,星相家们已开始了对这些星辰进行深入研究,而道教则赋予这些星辰以神格,使其成为人们膜拜的对象。在中国古代的绘画艺术中,道教星神绘画随着时代的发展而变化,是中国绘画艺术史上不可或缺的一部分。

1. 七曜二十八宿

七曜,中国古代对日、月、五星的一种总称,亦称“七政”、“七纬”、“七耀”。

二十八星宿包括七曜跟北斗。上古时代,中国以农立国,二十八宿可能最早在西周初期就已出现。先民以农历计算、月亮围绕地球自转一周约为每月廿八日。日间观天,以太阳为对象。晚间以天宫为对象,这是因为月亮以地球为中心,没有对应价值。月球每天经过一区(称为“宿”或“舍”),二十八天环绕地球一周。二十八宿又分为四组,每组七宿,与东西南北四个方位和青龙、白虎、朱雀、玄武四种动物形象相配,称为四象。而道教将其纳为己用,称每个星座各有一神,共有二十八位神将,即为“二十八宿”。后道经又称金、木、水、火、土五大行星各有一神掌管,称“五曜星君”。后来再加上日、月之神,合称为“七曜”。七星神加二十八星座就是道教所谓的“七曜二十八宿”。

在传统绘画中,“七曜二十八宿”通常都会成组出现。在古代星象画中,多将七曜二十八宿画为人形、兽形、鸟形等。如唐代梁令瓚的《五星二十八宿神形图》(绢本设色,纵28厘米,横491.2厘米,日本大阪市立美术馆藏)(图3-20),此图原分为上下两卷,前为五星,后为二十八宿,但现存只有五星以及从“角”至“危”十二宿神形,共计十七图。《五星二十八宿神形图》卷首题“奉义郎陇州别驾集贤院待制仍太史梁令瓚上”,其后逐段篆书题写星宿名称和形象,从卷首开始依次为岁星、荧惑、镇星、太白、辰星、角星、亢星、氐星、房星、心星、尾星、箕星、斗星、牛星、女星、虚星和危星星神。各星神形像不一,有文人、妇人、羊首人身、牛首人身、虎首人

身,形貌奇异。图中人物用游丝描画,细劲秀逸,匀洁流畅,设色古雅精微,以黄色为基调,色彩饱满;并采用晕染法,无论是衣褶、人体或兽身都显得略有立体感。图中的牛、马等动物亦生动传神,画风谨严。图中太白星神、箕星神脸部修长,尚存南朝人物画的遗风。每个星、宿都是独立的图像,有的手执器物,面部特征也各不相同。此外,元代永乐宫无极殿壁画以及陕西耀县南庵壁画的《朝元图》等作品中,亦均绘有“七曜二十八宿”,只是各神均为人形,通过头饰,面容和表情的不同来加以区别神仙人物形象。此图向来多被当作道教绘画,如清代宫廷画谱《秘殿珠林》就把它归入“道氏图册”,而今不少道教图书以此介绍五德星君和二十八宿星君。

2. 水星神

水星神为道教“七曜星官”之一。根据道教规范,水星神属生肖猴神位,又称为“猴神”,在其绘画形象中,常有猴与其相伴。相传南梁张僧繇和唐代何长寿都曾画过水星神,但却是真迹难寻。南宋时仅存下来的一幅水星神图,相传为张思恭的《猴侍水星神图》(图3-21)。《猴侍水星神图》是一幅道教人物肖像画,收藏在美国的波士顿美术馆。^①画中一位体态丰满、倚于榻上的美妇人,就



图3-21 张思恭《猴侍水星神图》

^① 刘玉姝:《中国古代道教星神绘画艺术发展初探》,本文原载《美与时代》,2009年,第12期,第50-52页。

是中国古代神话中的水星神。她右手执笔,左手握纸,正在凝神沉思。而在她身旁,一只小猴子双手高举石砚,等待着妇人着墨。妇人神态淡定,小猴则机灵可爱,流露出两种截然不同的神韵。图中水星神造型准确清晰,线条师法吴道子,流畅自如,有意动韵飞之感。小猴几乎全以没骨法写出,富有质感,表情天真有趣。此外,元代永乐宫三清殿也有水星神的壁画图像(图3-22)。水星神像坐落于北壁东墙上方众神之中,作文书女人像,头结双环高髻,持笔回眸,似觅句待书,神态清灵静穆,形象聪慧慈祥。



图3-22 (元)永乐宫壁画中的水星神

与张思恭《猴侍水星神图》不同的是,此幅画中,水星神身边没有小猴相伴,但其发髻上却佩戴有双凤云角的“猿猴”中心冠。虽然此作品是民间画工所作,而非文人画,但永乐宫水星图所表现的智慧淑美的女性形象,和张思恭《猴侍水星神图》人物神态却有着异曲同工之妙趣。

(三)文人画中的道教授丹术

春秋时期的神仙家,确信自然界存在着吃了可以长生不死的药物,就是神仙服食的仙药,于是寻求不死之药成为求仙的目标。我国金丹术起始于秦汉时期,方仙道以五金、八石为药物炼制长生不死仙丹的方术,称为炼丹术。^①

中国封建社会的文人画有许多和道教的丹道炼丹等活动密切联系在一起。比如,明代唐寅《烧药图》^②(现藏于台北故宫博物院)(图3-23)。该图描绘了老道士冶炼金丹的情景,图中一老者坐于蒲团之上观望前面的丹炉,一名童子在炉前一边把扇煽火,一边回头望着老者,似乎在听老者吩咐什么,图右侧苍松虬劲,左



图3-23 (明)唐寅《烧药图》

① 张明学:《道教与明清文人画研究》,巴蜀书社,2008年,第127页。

② 王宜峨:《卧游仙云》,五洲传播出版社,2011年,第168页。

侧以泼墨带水皴法画出隽秀俊逸的山水。

再如明代文伯仁《丹台春晓图》^①(现藏台北故宫博物院)(图3-24),该图描绘一位老道士在世外桃源般的洞天胜境虔诚地冶炼金丹的情景。图中山间有崎岖巨大栈道绕山而置,有小木桥跨河而过,山中杂树林立,图中央平缓处有一童子带着锄篮而行,篮中装有灵芝等草药,林后半隐半现有一茅草屋子,一条小路通向山顶的平台,有一老道人立于平台之上,面前有一个正在炼烧的丹炉,道人目视丹炉,似乎在察看冶炼情况,该图笔墨文雅,构图紧凑。



图3-24 (明)文伯仁《丹台春晓图》(局部)

同样藏于台北故宫博物院藏的清代黄慎《炼丹图》^②(图3-25),描绘了八仙中的李铁拐、何仙姑和张果老三人围绕炼丹炉炼丹的情形。炉上青烟袅袅,李铁拐、何仙姑目视丹炉,张果老则一手拿羽扇煽动,一手高举,仰头观看腾空而起的青烟,人物生动有趣,衣纹髯发盘曲飞舞,笔势泼辣大气,气势逼人,全画构图虚实相间,淡彩水墨,轻重、疏密、粗细变化恰到好处。

①王宜峨:《卧游仙云》,五洲传播出版社,2011年,第180页。

②王宜峨:《卧游仙云》,五洲传播出版社,2011年,第192页。



图3-25 (清)黄慎《炼丹图》



图3-26 葛洪炼石图

清代画家任伯年创作的《葛洪炼石图》(图3-26)描绘的是葛洪炼丹修道的情景。《葛洪炼石图》立轴长卷,画中葛洪弯腰弓背蹲坐在蒲团上,头上蓝色扎巾,脚下有一蒲扇。脸部神情专注,似在看丹炉中的火候,又似乎在观测眼前的石料,身边的丹炉上摆放着炼丹的石料。画面上半部分,人物的背后是树枝及苇草,双钩填色写出,石青调花青涂染的色彩与前面的人物衣着、丹炉、石头的棕色调形成呼应对比。人物面部和整个动势刻画细致,表情生动传神。从人物的须眉和脸部表情,完全可以看出画中主人公对修道、炼丹的专注和虔诚。从表现技法来看,画面取纵向构图,淡墨疾笔钩斫奇石,画面由下而上,形成色彩的流动和笔法上的疏密变化,体现出作者兼工带写的精湛技艺。

以上所列举的文人画所表现的炼丹图,只是历史上炼丹图像的几个代表性作品,文人画中关于炼丹内容的绘画作品相比神仙

和山水画相对较少,更多的炼丹图像集中在道教的宫观中作为道人修炼所使用。

第三节 年画中的“道教”元素

年画始于古代的“门神画”,清光绪年间正式称为年画。它是中国特有的一种绘画体裁,也是中国老百姓喜闻乐见的艺术形式。大都用于新年时张贴,装饰环境,含有祝福新年吉祥喜庆之意,故名。

年画起源于远古时代的原始宗教,孕育于汉唐文化高度发展的过程之中,形成于宋代繁华的都市生活。中国年画历经宋、元、明、清诸代,不断发展、充实、提高,至今仍是中国人民喜闻乐见的艺术表现形式。

年画是用木板水印制作,年画内容丰富,有着丰富的文化与历史内涵。在长期发展中,年画形成了朴实优美的风格和浓郁的乡土色彩,成为最富有群众基础的美术形式,直到今天还保持着相当旺盛的艺术生命力。

年画的起源与发展也与道教思想密不可分。道教教理教义的核心是神仙崇拜,大道衍生了众多的神真,成为人们崇拜的偶像。道教神仙有数百种,包括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,周代敬天崇祖的礼教传统延续的神,由万物有灵论而造出的各种保护神和职能神,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,民间信仰和祭祀的偶像及妖神等诸多神仙,是极其复杂的神仙体系。因为众多的道教神仙与普通民众生活紧密相关,所以,民间大众广泛喜爱的年画中就出现了大量和道教神仙思想相一致的年画图像。其中许多都是以人们熟悉的道教神仙人物为

主要描绘对象,尤其是人们所熟悉的神仙民间故事与生活。

历史上,商周至隋唐是中国年画的萌芽时期,祭祀活动为其成长沃土。自然神是民间年画的重要题材之一,古人对自然神心存畏惧并加以崇拜,天子岁岁朝拜祭祀“五岳”、“四渎”;民间每年要祭祀土地、城隍、山神、龙王等。门神和灶神是民间年画的重要题材,起源可以追溯到商周时期。据史料记载,殷商之时已经有“天子五祀”的典制。“户神”、“灶神”、“门神”与“行神”,是举国上下每年必祭祀的神灵。祀祖习俗始于周公祀文王,后世沿袭,祀祖视同祭天。古人从血统上追根溯源,每逢年节以重典祀祖,供奉香火纸钱,此乃“纸马”之滥觞。早在周代,年节已经有门上画鸡、虎和挂桃符的习俗,也成为门画之渊源。

汉代门神画和灶神已经有明确的艺术形象。据史料记载,当时的门神有上古传说中的神荼、郁垒以及勇士。青龙、白虎、朱雀、玄武“四神”是汉代通行的吉祥图符。汉代门画多绘画于木门之上,如今,只能从汉墓想见其风采。至于灶君形象,《后汉书·阴识传》所载“腊日晨炊而灶神见,子方再拜受庆”,可作为灶神形象的印证。

唐代民间绘画得以长足发展。题材拓宽,传说钟馗捕食恶鬼护卫天子,因此成为这一时期崇拜偶像。

宋代是年画艺术的形成期。随着专业作坊的出现,“纸画儿”通过印刷工艺大量生产,广为流传。至此,年画由宗教崇拜演化为世俗商品,逐渐成为民间喜闻乐见的艺术形式,出现描写世俗生活、文官门神画、吉祥娃娃等题材。工匠们创造了“底样摹拓法”并流传至今。

明清两代是年画的成熟期,门神画题材增添了新内容,唐朝名将秦琼、尉迟恭也被纳入其中,并成为后世武门神画的主要内容。明代年画还有《混元三教九流图》、《寿星图》、《十王图》、《百吉图》、《孝行图》等。清代是年画的全盛时期,历史故事、神话传

说、戏文唱本以及山川胜景是这一时期表现重点。

民间年画经过长期的发展,演变成多姿多彩的艺术门类。各地的年画,在不同的历史背景和环境条件下发育、生长直至成熟,最终形成富有个性的地域特色。历史上,中国年画比较有名的有天津杨柳青年画、河北武强年画、河南朱仙镇年画、山东潍坊年画、晋南年画、陕西凤翔年画、苏州桃花坞年画、四川绵竹年画、福建年画等等。

年画主要有几种类型:神像年画、喜庆吉祥年画、历史传说年画和叙事年画。这些年画中的有些题材在道经图像中也可以见到,有些是道经图像中经常描绘和表现的对象,一个重要的原因就是年画中所表现的一些民间神仙信仰同样是道教神仙信仰的一部分,一些民间信仰的神同样也是道教神仙体系中的一部分。

在中国传统年画中,道教元素可以说是无处不在,常见的含道教元素的年画主要有:

文武门神(图3-27)

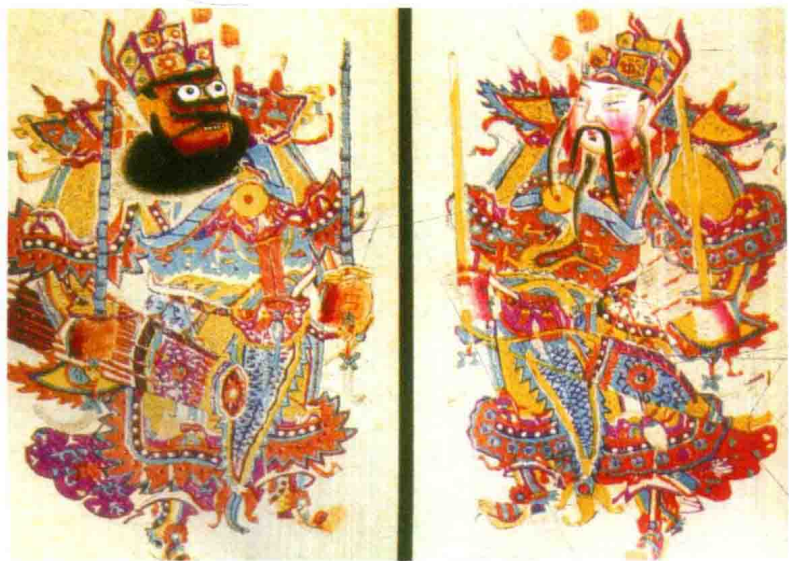


图3-27 (清)文武门神 天津杨柳青

文武门神由威风凛凛的武将,文质彬彬的文臣组成。一对门神,文、武兼备,体现了民间百姓的求全心理,武将镇宅辟邪,文将祈福纳吉。

镇宅神虎(图3-28)

虎为山林猛兽,被称为“百兽之王”,以虎为门神渊源久远,传说虎能食恶鬼,有“镇宅辟邪,消灾降福”的神力。虎是民间百姓喜爱的瑞兽,各地年画中都有“镇宅神虎”,又称“老虎门神”。

关公、关胜

在《水浒传》中,关胜是三国“义勇武安王”关羽的玄孙。生相与关公相像,幼读兵书,精通武艺,也使一口“青龙偃月刀”,英雄盖世,武艺过人,人称“大刀关胜”。

东京蔡太师为解北京之围,拜关胜为领兵指挥使,率兵杀奔梁山,后成为梁山好汉。关公、关胜原本是两个不同时代的人,因都姓关,使用的兵器都是大刀,民间称为“大刀门神”。

蟠桃大会(图3-29)

又称“群仙集庆”、“瑶池集庆”。画面为西王母举办蟠桃盛会、群仙贺寿的情景。西王母是中国神话传说中的女仙,也是道教神仙中女仙之首,主长寿。园中种植的蟠桃三千年一开花、三千年一结果,食之长寿。每逢蟠桃熟时,西王母便于瑶池召集群仙,举行盛大寿筵。蟠桃大会是民间喜爱的祝寿题材。



图3-28 (清)镇宅神虎
木版彩印 山东潍坊



图3-29 (清)蟠桃大会 山东杨家埠

狗咬财神

旧时,四川西部地区,过年有“送财神”的习俗,一些乞丐化妆成武财神,挨门逐户送财神像,口唱吉利小曲向主人讨钱。

麻姑献寿

据《神仙传》说,东汉时,仙人王方平驾着五龙车降临蔡经家,派人召麻姑。麻姑自云,已三见沧海变桑田。相传每逢农历三月三西王母诞辰,麻姑便将绛珠河畔自酿的灵芝酒献与王母,故“麻姑献寿”又名“瑶池进酿”。“瑶池进酿”常用以表达晚辈对长辈的祝寿之情。

福神

福神源于福星,所谓福星,即岁星,亦即木星。相传岁星所在的地方有福,岁星的照临能够攘灾降福于民,所以也叫福星。民间有众多福字神仙、富贵多福等吉祥年画。

仙童进宝

年画中一对身穿绣衣的妇女,手中举着“仙童”,“进宝”彩幡;前面一对骑鹤童子,手持灵芝。鹤又称仙鹤,是长寿的象征;灵芝

又称仙芝,传说有起死回生、长生不老功效;妇女与童子象征家族繁衍,组合构图寓意家族昌盛,子孙健康长寿。

胖娃娃弹三弦

画面一胖娃娃手弹三弦,画上题:“童子坐家中,财报进门庭,弦声丁当响,五毒远离乡,一家多富贵,荣华降吉祥。吾奉太上老君急急如律令。”这是保护小儿、驱除五毒的瑞符图。

骑狮童子

画面中一童子骑着青狮,右手擎旗,左手持枪,威风凛凛。画上题:“三月谷雨中,狮子下天宫,不吃人间食,且吃五毒精。吾奉太上老君急急如律令。”狮子是百兽之王,凶猛威严,民间以为能驱毒消灾。

和气致祥(图3-30)

又名“一团和气”。

明代朱见深根据《虎溪三笑》的故事,将晋代高士慧远、陆静修、陶渊明三人画成围抱一团,在同一头脸中作正侧三面观,整体看是团坐的一个童子,细看如三人围抱一体,隐喻释道儒三教合一。有题曰:“合三人以为一,达一心而无二,忘彼此之是非,蔼一团之和气。”年画中童子喜笑颜开,手持“一团和气”或“和气致祥”卷轴,寓意圆满、幸福、新春吉祥。



图3-30 (清)和气致祥 苏州桃花坞

五路财神

五路财神又称五路神,由古代的行神、路神演化而来。民间神灵观念认为,祭祀路神可疏通财路。旧时,每年的正月破五之日,要祭祀东、南、西、北、中五路财神,之后才可开市做生意。另说,玉皇大帝令“武财神”赵公明统领四位神仙,有招宝天尊萧升、纳珍天尊曹宝、招财使者陈九公、利市仙官姚少司等,合称为五路财神。

妈祖

即天后、天后娘娘,是渔民信奉的海神。传说妈祖生于莆田一林姓渔民家。其父为其取名“默”,当地称为林默娘。林默娘自幼有观音菩萨保佑,多有异相,曾护佑乡邻安全出海。宋雍熙四年林默娘于莆田升天,从此被奉为海神,妈祖庙遍及闽、台、广三省。

东岳

即东岳大帝,泰山是五岳之首,又称东岳。东岳的祭祀封禅始于秦始皇,后历代帝王沿袭祭祀并累加封号,宋朝封其为东岳大帝。后来,泰山神的权威与职权分化,东岳大帝逐渐演化成掌管天下生死贵贱的冥司之主。故在民间,每逢驱邪、牵亡魂、借寿、超度、作功德、探元、查煞鬼等祭祀活动,便要备果品,牺牲祭拜东岳大帝。

天地全神(图3-31)

又称万神图,天地三界神牌,将释道儒及各路神祇聚集于一图,包括释迦佛、药师佛、阿弥陀佛、观音菩萨、玉清元始天尊、上清太上道君、太清太上老君,玉皇大帝、天官天将、四值功曹以及关公等民间俗神。各地的天地全神,构图不尽相同,或多或少,总是横向层层排列,并标示神名。天地全神体现了民间的多神崇拜观念,旧时新年贴于中堂供奉,或作为纸马于送神祭祀后焚烧。



图3-31 (清)天地万神 河北武强

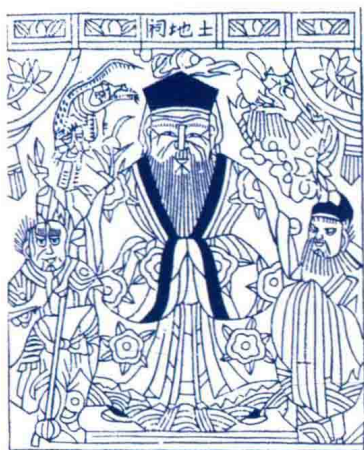


图3-32 (清)土地神 陕西凤翔

土地神(图3-32)

俗称土地爷、土地公,其配偶土地奶奶。土地爷是民间广泛信仰的道教地方保护神,民间认为无论城乡、住宅、寺庙、山岳均由各自的土地神掌管,所有生长于该地的人都受他的保护。土地神地位虽低,但掌管着人们赖以生存的土地,危难之时,人们最先求救于他。民间广泛崇拜土地,高仅二三尺的土地庙遍布乡村,土地像贴附于各家的神龛上。

张天师

即道教的创始人张道陵,其祖庭在江西贵溪县龙虎山上清宫,传说是一位颇有法力的驱魔大师,在民间受到广泛崇拜。画中张天师骑着猛虎,发须怒张,左手持宝剑,右手抛出道家法器,

驱除妖魔鬼怪、五毒蛇蝎。

灵宝神判

在民间版画中,将捉鬼镇邪的神统称为神判,也称为“判官”,形象为钟馗、天师之类。古时官制中设有“判官”职务,为地方长官的下属,处理“判决”公事。传说阴司中也有“判官”,以除妖捉鬼为职责。灵宝神判,即民间广为流传的钟馗,传说能吃鬼驱魔、镇宅辟邪。年画上的神判钟馗,通常身着红袍手持宝剑,怒目圆睁,威严可畏,上方飞一只蝙蝠,俗称“恨蝠来迟”。

赵公明

赵公明被民间公认为“武财神”,赵公明史无其人。《三教搜神大全》称:财神姓赵,名朗,字公明,又称赵玄坛、赵公元帅,终南山人(今陕西)。秦时避世山中,修成至道。入汉,曾为张天师教主守护丹炉。其像黑面浓须,顶铁冠,执钢鞭,跨黑虎。驱雷驭电,除瘟禳灾,主持买卖公平,诉讼公道,求财如意。《封神演义》称,赵公明曾受封于姜子牙,为“金龙如意正一龙华玄坛真君之神”。故过去银钱业、典当业等尊赵公明为行业保护神,新年时,门上喜贴赵元帅骑虎的门神画。

大吉大利

属童子门神画。画面上绘一只五彩斑斓的雄壮公鸡,鸡背上驮着一太子装束的童子。童子手举一支牡丹花,空中有彩云两朵,分托日月二星。下有圆橘三枚,如意、玉磬各一件,雄鸡昂首迈步其间。藉其大鸡、大橘、玉磬、如意等吉祥物品的谐音,含有大吉大利寓意。

和合二仙

道家把辟谷修养、炼丹服药能长生不老、玉颜不衰者,皆称为仙人。开封朱仙镇仙人门画中,有《和合二仙》、《刘海戏蟾》、《利书仙官》、《招财童子》、《天仙送子》等等,寓意妻财子禄,家庭和睦,生子主贵,金玉满堂。这类门神画尺幅不大,是贴在内室有孩

儿的门上或新婚人家的门上,以祈求天仙送子。通常二仙皆作蓬头散发状,笑面迎人,身披着仙衣,一捧圆盆,一持荷花一束。持盒仙人的盒中,现出一金马驹,奔腾于云间。取荷盒的谐音“和合”,又有金驹宝马进财之美意。这是新婚人家佳期或新年时,常帖在洞房内室门上的吉祥画。

天官赐福

《梁元帝旨要》:“上元为天官赐福之辰,中元为地官赦罪之辰,下元为水官解厄之辰。”此系道教之说。

民间门神画中,有《天官赐福》、《一路福星》、《得禄听封》等,都是单扇门上帖的独幅画,多为一主要人物配有两到四个童子。此图是以吏部天官为主,前后左右有四仙童护持。天官戴如意翅帖金纱帽,穿一品绣花蟒袍,顶戴金锁,腰横玉带,双手展开一彩字横幅,上有“天官赐福”四字。天官左右,两个童子各举一五彩绶结的流苏,花样为一红蝠口衔双钱,下悬一寿桃,取意“福寿双全”。天官之前二仙童,立于左边者,戴纱帽,穿官衣,双手展开一轴立幅“利市仙官”字样;右边的戴太子冠,穿圆领绣花袍,左手抱着一火焰边之方令旗,右手托一金锭元宝,取其“招财进宝”之美意。

五福捧寿

此图通常中心绘制五只红蝠,围绕一圆形“团寿”字样而得名。“五福”见于《书经·洪范》:“一曰寿,二曰富,三曰康宁,四曰攸好德,五曰考终命。”此图为“绿童子”一类的门神画,因套色中以绿色为底子,上有五彩套印的“暗八仙”(宝剑、荷花、拍板、葫芦、渔鼓、蒲扇、花篮、横笛)和一些刺绣图案花纹,如“连中三元”、“仙芝长寿”、“必得元宝”以及双钱、方胜、盘长等吉祥花样。

除此之外,以道教元素为主的中国传统年画还有很多和民间生活紧密结合的种类,诸如八仙类年画和福禄寿类年画,它们与百姓的生活更加密切。

一、门神、钟馗等题材作品个案分析

门神是最早的年画形式,其起源于远古,定型于汉。《太平经合校》中的《东壁图》(图3-33)即有类似门神的画面形象。

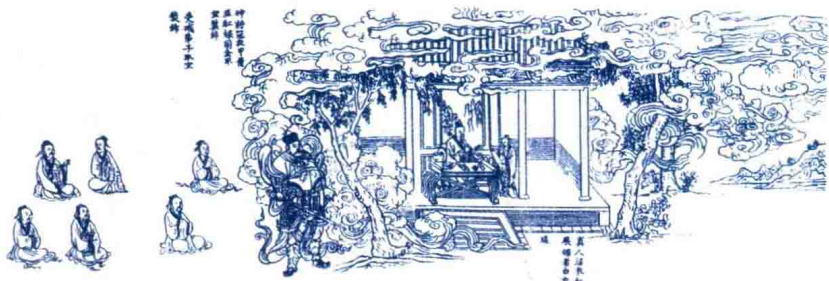


图3-33 《太平经合校》东壁图

据记载,周代就有祭祀门神的习俗。早在先秦,用神荼、郁垒作门神。神荼郁垒是神话中两个统辖天下万鬼的鬼头目,人们用他们作门神,意在驱鬼辟邪。唐代,出现了两位著名的武将门神,即秦琼(秦叔宝)和敬德(尉迟恭)。宋代,门神画趋多,画得最多的是秦琼和尉迟恭,也有画钟馗的,意在“钟馗捉鬼”,钟馗也成为民间信奉的驱鬼辟邪的门神代表。明清时期,受戏剧小说的影响。在戏剧小说中备受民间崇拜的一些英雄好汉,如赵云、韩信、岳飞等都被各地的人们请来当门神。另一方面,受道教世俗化和民间化的影响,将三官大帝、关公、赵公元帅、钟馗(图3-34)、青龙、白虎、灶王、土地、福禄寿、和合二仙、刘海蟾、麻姑八仙等这些原本流传于民间的人物,都被道教吸收到自己的神仙谱系之间,并成了百姓家中用来消灾纳福、驱除邪疫的门神了。

总之,门神来自民间,并随着民众的需求变化,形成了武门神、文门神和祈福门神。道教把门神作为司门之神,并通过贴门神画的民间习俗,为千家万户的百姓消灾纳福、驱邪逐疫。以下



图3-34 (清)钟馗镇宅 河南朱仙镇

通过门神形象的发展演变作以具体分析：

(一)神荼、郁垒及神虎、金鸡形象的出现及早期门神的演变
最早的门神应归为神荼和郁垒，古《山海经》记载：

沧海之中，有度朔之山，上有大桃木，其屈蟠三千里，其枝间东北曰鬼门，万鬼所出入也。上有二神人，一曰神荼，一曰郁垒，主阅领百鬼，恶害之鬼，执以苇索，而以食虎，于是黄帝作礼，以时驱之，立大桃人，门户画神荼、郁垒与虎，悬苇索，以御凶魅。有形，故执以食虎。^①

《山海经》大约成书于战国早期，至汉时略有增补，主要是叙

① (东汉)王充：《论衡》，上海人民出版社，1974年，第344页。

述自然地理和神话传说的著作,此书反映了先秦两汉的一些信仰和风俗活动,但没有论及画神荼郁垒的时间。汉蔡邕《独断》明确记载:“县官常以腊月除夕,饰桃人,悬苇茭,画虎于门。”说明在岁末门上贴虎、装饰桃人即成为新年的重要风俗活动。

据唐朝人杜佑《通典》和元朝人马端临《文献通考》记载,远在商周时期宗教祭祀制度已形成并为后朝历代所承袭。在殷墟的甲骨卜辞、《周易》卦的爻辞等书中,都留下了有关殷商王朝统治者卜筮的记载:周朝沿袭商制,使得《礼》成为国家典章制度的核心内容。^①

从《通典》所记载的商周礼制中,发现在商代“天子五祀”和周代“天子七祀”^②中都包含有后世年画出现的对于门神和灶神的祭祀。中国古代阴阳五行学说对道教影响颇深,《通典》所载马融关于五祀为金木水火土“五行之祭”的提法,也许是揭示后来门神、灶神被尊为道教俗神之因的钥匙。《礼记·月令第六》载:“‘孟春之月其祀户’^③;‘仲春之月其祀户’^④;‘季春之月其祀户’^⑤;‘仲夏之月其祀灶’^⑥;‘季夏之月其祀灶’^⑦;‘孟秋之月其祀门’。”^⑧这里提到的“门神”并没有具体形象和姓氏,是抽象概念之神物。另外,汉代王充《论衡》所引《山海经》、《岁时广记》、蔡邕《独断》及《风俗通义》都记有门神为“神荼、郁垒”之说。

《岁时广记》中引《山海经》载:东海有度朔山,上有大桃树,蟠曲三千里,其卑枝间东北曰鬼门,万鬼所出入也,上有二神,一曰

① 王树村主编:《中国年画发展史》,天津人民美术出版社,2005年,第33页。

② 商代“天子五祀”和周代“天子七祀”,《史记·封禅书》、《汉书·郊祀志》、《后汉书·礼仪志》及《后汉书·祭祀志》中均有记载。王树村:《中国年画发展史》,第35页。

③ 钱玄等注释:《礼记》上,岳麓书社,2001年,第196-197页。古人以户、灶、门、行、中都有神,每年都要祭祀,称为五祀。

④ 钱玄等注释:《礼记》上,岳麓书社,2001年,第202页。

⑤ 钱玄等注释:《礼记》上,岳麓书社,2001年,第207页。

⑥ 钱玄等注释:《礼记》上,岳麓书社,2001年,第216页。

⑦ 钱玄等注释:《礼记》上,岳麓书社,2001年,第220页。

⑧ 钱玄等注释:《礼记》上,岳麓书社,2001年,第224页。

神荼，一曰郁垒，主阅领众鬼之恶，害人者，执以苇索，而用饲虎焉。”^①

周代规定大夫祭五祀、士祭二祀、庶民祭一祀，而无论哪一级祀典中都包括有门神。《礼记·丧服大记》注中有“君释菜，礼门神”^②之说。唐代《初学记·岁时部下》中记载：“《玉烛宝典》载：‘正月十五，作膏粥以祠门户。’《荆楚岁时记》中曰：‘今州里风俗望日祭门，先以杨柳枝插门，随杨柳所指，仍以酒脯饮食及豆粥插箸而祭之。’”^③古人遇到有灾难时常常认为是鬼魅在作祟，而门又是出入的通道，所以渴望借助于神灵对家庭给予保护。

神荼郁垒的作用在于其能捉鬼，并且在捉到害人之鬼后将其饲虎，周代还在帝王听政的府门上画虎。“神虎镇宅”也成为后世年画中的重要表现题材。《风俗通义》认为：“虎者，阳物，百兽之长也，能执搏挫锐，噬食鬼魅。今人卒得恶悟，烧虎皮饮之，系其爪，亦能辟恶，此其验也。”^④古代更把“龙、虎、麟、龟”列为四灵。故神虎也成为早期节令画中出现的重要形象。

另外，《初学记》载：“造桃板著户，谓之仙木，《玉烛宝典》曰‘像郁垒、山桃树，百鬼畏之也。’”^⑤宗懔《荆楚岁时记》记述了荆楚人在年节装饰门户的民俗，除户上布置有称为“仙木”^⑥的桃板外，《荆楚岁时记》还载：“正月一日，是三元之日，贴画鸡户上，悬苇索于其上，插符其旁，百鬼畏之。”^⑦宗懔将岁首民俗在时空中的特定表现“以鸡鸣”为新年起点，由此可见神荼、郁垒、神虎、金鸡作为门神的早期形式，对百姓的门户起着重要的保护作用。

① 陈元靓编：《岁时广记》，中华书局，1985年，第57页。

② 《礼记译注》，上海古籍出版社，1997年，第269页。

③ (唐)徐坚等著：《初学记》卷四，中华书局，1962年，第66页。

④ (东汉)应劭撰，吴树平校释：《风俗通义校释·祀典第八》，天津人民出版社，1980年，第307页。

⑤ (唐)徐坚等著：《初学记》卷四，中华书局，1962年，第63页。

⑥ 《晋书·杜弢传》卷一百，中华书局，1974年，第2621页。

⑦ (唐)徐坚等著：《初学记》卷四，中华书局，1962年，第64页。

门神早期具体形象没有实物,如湖北随州战国时期曾侯乙墓内棺左侧板上,用油漆绘有形象奇诡执戈的怪神立于户牖两旁,(图3-35)^①大抵如巫术驱鬼中方相氏的凶猛怪诞,以吓退鬼怪,可看做早期门神形象的源起。

至两汉时期,由于纸张还未广泛用做绘画的材料,故当时门上的神荼、郁垒是直接画在大门上。由于年代久远,故汉代的门神也只能据近年山东、河南等地汉墓出土的画像石、画像砖上的门画人物进行考察。例如河南密县汉墓出土的画像砖(图3-36)上,就刻绘着两个短袖长裤的武士。据王今栋先生考证:这两个武士双手交叉各伏一虎,应是神荼、郁垒和他们手下“度朔山上的猛虎”,代表了我国年画史上早期的门神真貌。显现了汉代门神画的特征,即有了绘画艺术的雏形并开始在神像造型上结合世俗的勇士形象因素。

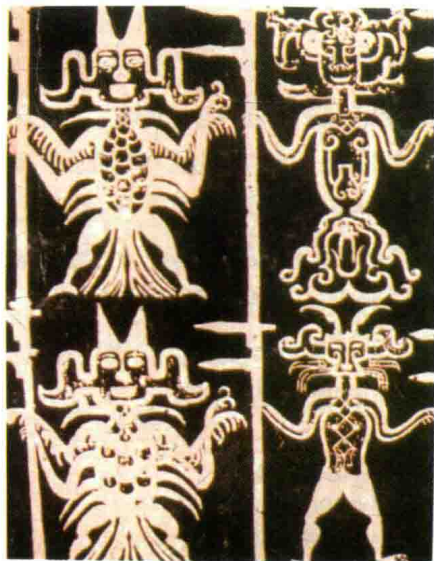


图3-35 (战国)棺板漆画
湖北随州曾侯乙墓



图3-36 (东汉)神荼郁垒
河南密县画像砖

^① 薄松年:《中国年画艺术史》,湖南美术出版社,2008年,第4-7页。

到了三国时期,曹操废弃厚葬制度。因此,东汉盛行的墓室画像石、画像砖上刻绘的神荼、郁垒或武士图像逐渐被南北朝时期的单幅门神画所代替。梁朝宗懔《荆楚岁时记》贴画鸡于户证实了南北朝时已经有单幅纸或绢的门画出现。

晋朝王嘉《拾遗记》卷一谓:“尧在位七十年,有鸾雏岁岁来集,麒麟游于薮泽,泉鸥逃于绝漠。有祗支之国献重明之鸟。一名‘双睛’,言双睛在目。状如鸡,鸣似风,时解落毛羽,肉翮而飞。能搏逐猛兽虎狼,使妖灾群恶不能为害……国人或刻木,或铸金,为此鸟之状,置于门户之间,则魑魅丑类自然退伏。今人每岁元日或刻木铸金,或图画为鸡于牖上,此之遗像也。”^①

由此看出,新年粘贴“金鸡镇宅”门画的风俗,已经延续了一千六百年之久。至今苏州桃花坞(图3-37)和河南开封、山西临汾等地刷印的门画中,仍有“金鸡”版样。

此外,魏晋时期受佛教中的金刚力士形象的影响,神荼、郁垒的形象逐渐由怪神转



图3-37 (清)鸡王镇宅 苏州桃花坞摹本

^①(晋)王嘉撰;(南朝梁)萧绮录:《拾遗记译注》,齐治平校注:中华书局,1981年,第24页。

化成将军型的门神。近代河南洛阳出土的一座北魏的石祠堂,门两侧刻有顶盔贯甲且形象勇猛的武士形象(图3-38),明显有后世门神形象的特征。这也是我们了解早期门神形象的重要的图像资料。

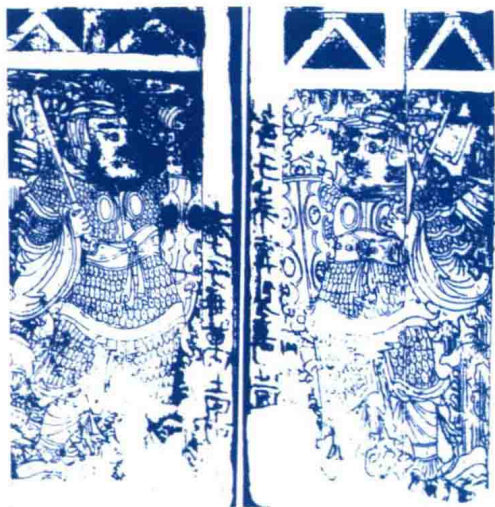


图3-38 (北魏)守门武士
宁懋石室石刻线描

(二)隋唐道教俗神形象与钟馗门神画

唐代是道教发展的一个重要时期。李氏皇族尊奉老子为“圣祖”,扶持道教,使得道教宫观遍及全国,信徒众多。道教地位跃居儒家和佛教之上。唐代道教不仅注意广泛吸收儒家和佛教的思想体系和宗教理论,还充分吸收和改造民俗神灵至道教神灵体系之中。门神在原有的基础上形成了包括门神、灶君、寿星及日月星辰在内的数量繁多的俗神形象,也显露了世俗化的端倪。为宋代年画艺术的形成奠定了坚实的基础。

中国早自先秦时便盛行以自然崇拜和鬼神崇拜为特征的原始宗教和民间巫术,加之以农业立国,凡与农事有关的社稷、日月星辰、风伯雨师等神灵的祭祀数不胜数。以上诸神,有相当一部分被道教吸收,演化为道教神仙体系。这些神灵,最初均是民间信仰的宗教崇拜对象,后来变成道、俗共祭的偶像,使得民间敬奉的神灵与道教俗神混杂而难以辨别。道教中专门奉祀民俗众神的道教庙宇,如山神、河神、土地、城隍、关帝、龙王、财神诸庙宇大量出现,并一直延续至今。道教俗神与民俗众神至迟在唐代已经

有机交融。这一时期，以道教故事、神仙思想为题材的唐代文人道释画发达。宋元之后，随着道教的衰落，文人道释画与民间美术、绘画相结合。从此，民间画工广泛从事道教水陆画、壁画、民间刺绣、纸扎工艺品创作。诸如八仙庆寿、麒麟、福禄寿、门神、灶神（图3-39）、关帝、天地等神像纸马已经遍及民间。

隋唐两代的门画在佛教的石窟寺中尚有遗存。位于河南安阳灵泉寺石窟群中的大住圣窟保存有与人身同等大小的武装门神像。^①

此外，唐代在新年中出现了另一驱邪镇鬼的形象——钟馗。吴道子首创钟馗图，此说见于宋代沈括《梦溪笔谈》的记载：

禁中旧有吴道子画钟馗，其卷首有唐人题记曰：明皇开元讲武骊山，岁翠华还宫，上不怿，因疟作，将逾月，巫医殫伎，不能致良，忽一夕，梦二鬼，一大一小。其小者衣绛犊鼻，屣一足，跣一足，悬一履，搢一大筠纸扇，窃太真紫香囊及上玉笛，绕殿而奔。其大者戴帽，衣蓝裳，



图3-39 灶王 纸马 彩色套版

^① 王树村主编：《中国年画发展史》，天津人民美术出版社，2005年，第40-66页。

袒一臂，蹯双足，乃捉其小者，剖其目，然后擘而啖之。上问大者曰：“尔何人也？”奏云：“臣钟馗氏，即武举不捷之进士也，誓与陛下除天下妖孽。”梦觉，瘡若顿瘳而体益壮。乃召画工吴道子告以梦，曰：“试为朕如梦图之”，道子奉旨，恍若有睹，立笔图迨以进。上瞠视久之，抚几曰：“是卿与朕同梦耳。何肖若此哉。”道子进曰：“陛下忧劳宵旰，以衡石妨膳，而瘡得犯之，果有触邪之物，以卫圣德。”因舞蹈上千万寿。上大悦，劳之百金。批曰：“灵祇应梦，厥疾全瘳。烈士除妖，实须称奖。因图异状，颁显有司。岁暮驱除，可宜遍识。以祛邪魅，兼静妖氛。仍告天下，悉令知委。”^①

以上谈到了唐代始有《钟馗图》。吴道子画《钟馗图》后，唐明皇批示“岁暮驱除，可宜遍识”。钟馗辟邪和门神御鬼一样，都是先由宫廷贵族、朝官府邸中兴起，而后逐渐扩散到民间，并延续至今。

由此可知，由吴道子创始的钟馗形象，于年末悬挂户中以除邪祟这一习俗在唐代已普及。唐孙逖、张说文集中有《谢赐钟馗画表》，刘禹锡也有《代杜相公及李中丞谢赐钟馗日历表》，说明唐时钟馗像是先由皇帝赐给大臣随后在民间普及，成为继神荼郁垒以后又一个新年神像。^②敦煌藏经洞发现的古写本文献中有唐代《除夕钟馗驱傩文》，其中描述“捉取江湖浪鬼”的钟馗“亲主岁领十万熊黑，爪硬钢头银额，魂（浑）身总着豹皮，尽使朱砂染赤”。另一卷《儿郎伟》中还说：“驱傩之法，自昔轩辕。钟馗白泽，统领居仙。”认为钟馗是在岁末统领大众的“驱傩”之神。而且，吴道子画抉鬼目的钟馗形态在明代刻本《三教搜神大全》插图和后世年

①（宋）沈括撰：《梦溪笔谈》，《历代笔记丛刊》，世纪出版集团，2003年，第269页。

② 薄松年：《中国年画艺术史》，湖南美术出版社，2008年，第5-10页。

画中大量出现。

历代名家如孙知微、戴文进等也都有关于钟馗题材的遗作存世。以前,我国绘画题材里的鱼、龙、蛇、钟馗曾被收藏家视作没有笔墨和书卷气的品类,作者也很少是名家或官方画家。然而民间画工却佳作不断涌现。《钟馗图》(图3-40)已经成为全国各年画产地普遍的保留题材画样。

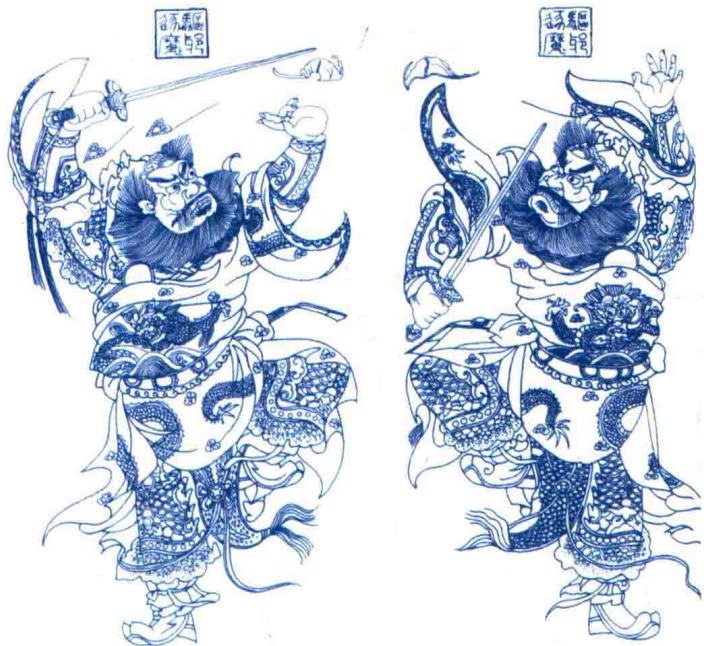


图3-40 钟馗 四川 门神 天津杨柳青年画摹本

唐末五代道教学者杜光庭《太上洞渊神咒经》谓:“今何鬼来病生人,人今危厄。太上遣力士赤卒,杀鬼之众万亿,执刀缚鬼;钟馗打杀得,便付之辟邪所。”^①这是道家奉钟馗为杀鬼之神的创始,也是民间钟馗的开端。杜光庭的记载反映了当时道士常画符

^①《太上洞渊神咒经》《道藏》,第6册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第26-27页。

念咒,勒令钟馗打鬼来扩大道教影响,从此宫廷中钟馗图像渐在民间出现。

由此可看,钟馗画流传于民间,与道教吸收钟馗入其俗神系统以扩大影响的努力有关。魏晋至隋唐是我国古代绘画史上相当辉煌的时代,虽然此时的门神画没有直接的实物流传下来,但从现存其他传世绘画作品及石窟壁画中可见当时门户彩绘金鸡、神虎及神荼、郁垒的生动形象。此时的门神仍具有符篆性质,只是后世门神画的先导。钟馗形象的创造,具有驱邪迎祥的特点,已较前代有了明显的发展。

(三)宋代新年民俗和宋代民间职业画家的涌现

宋代的年画泛称“纸画”,分手工绘制和木版刷印两种。其内容含有驱邪禳灾、迎福祈祥色彩。主要题材有门神及门画、灶王、钟馗、桃符等。此外,还有戏曲、杂技等。

门神等年画的发展,带动了民间文学的发展,产生了许多关于门神、灶神、钟馗等的传说故事。就连宋代宫廷内,也有了依据这些传说故事而以镇殿将军装扮门神于禁中的岁时惯例,说明宋代年画的艺术魅力。

宋代汴京城内卖画市场到处可见。孟元老《东京梦华录》称:“近岁节,市井皆印卖门神、钟馗、桃板、桃符,及财门钝驴、回头鹿马、天行贴子……以备除夜之用。自入此月,即有贫者三数人为一火,装妇人神鬼,敲锣击鼓,巡门乞钱,俗呼为“打夜胡”,亦驱祟之道也。”^①“至除日,禁中呈大傩仪,并用皇城亲事官。诸班直戴假面,绣画色衣,执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟,贯全副金镀铜甲装将军。用镇殿将军二人,亦介冑,装门神。教坊南河炭丑恶魁肥,装判官。又装钟馗、小妹、土地、灶神之类,共千余人,

^① (宋)孟元老:《东京梦华录 都城纪胜 西湖老人繁盛录 梦粱录武林旧事》,中国商业出版社,1982年,69页。

自禁中驱祟出南薰门外转龙弯。”^①吴自牧《梦梁录》卷六记载：“十二月尽，俗云‘月穷岁尽之日’，谓之‘除夜’。士庶家不论大小家，俱洒扫门闾，去尘秽，净庭户，换门神，挂钟馗，钉桃符，贴春牌，祭祀祖宗。遇夜则备迎神香花供物，以祈新岁之安。禁中除夜呈大驱傩仪，并系皇城司诸班直，戴面具，著绣画杂色衣装，手执金枪、银戟、画木刀剑、五色龙凤、五色旗帜，以教乐所伶工装将军、符使、判官、钟馗……是夜禁中爆竹嵩呼，闻于街巷……烟火屏风诸般事件爆竹……声震如雷，士庶不以贫富家，围炉团坐，酌酒唱歌，谓之守岁。”^②

文献中所记载的门神形象反映了劳动人民物质和精神文化方面的需要，有着深厚的群众基础。宋代门神题材的民间年画有很大发展，武装守门的门神处处可见，可能与宋朝常和契丹、西夏及金朝长期征战有关。

钟馗画是宋代作坊行货中的“热门货”，受到人民的喜爱。刷印钟馗像的确切年代，据沈括《梦溪补笔谈》中记载，北宋熙宁五年（1072年），宋神宗诏令画工将吴道子钟馗画摹拓镌版并“印赐两府臣各一本。是岁除夜，遣入内供奉官梁楷就东西府给赐钟馗之像”。后来，钟馗印版图像更向民间广为流传，北宋汴京市上“近岁节，市井皆卖门神、钟馗、桃符……”其后，还有专门绘《钟馗》而名噪一时的画工。民间画工创作了许多关于钟馗的新题材，成为后来民间年画中的《钟馗嫁妹》、《福自天来》、《恨福来迟》、《盼子得子》^③等题材之源。^④

从以上记载可知，在庆贺新年的民俗活动中，换门神，挂钟馗，钉桃符，贴春牌……成为重要项目，与之相关的带有节令特色

①（宋）孟元老：《东京梦华录 都城纪胜 西湖老人繁盛录 梦梁录武林旧事》，中国商业出版社，1982年，第69-70页。

②（宋）吴自牧：《梦梁录·除夜》卷六，浙江人民出版社，1984年，第50-51页。

③ 钟馗在民间又称为判子，借用其谐音成“盼子”之意。

④ 王树村：《中国年画发展史》，天津人民美术出版社，2005年，第70-99页。

的艺术品纷纷在岁末市场上出现,此时因雕版印刷技术的发展,如门神、钟馗、虎头、桃板、桃符之类,驱邪鬼神的形象都作为商品出现,都由纸马店印制,而且有大小不同的型号,最大者有“等身门神”。据记载,在北宋末“汴中家户门神多番样,戴虎头盔,而王公之门,至一浑金饰之”。由此可见神荼郁垒已由神祇演变为人间将军的形象,并已经成为宋代门神的主要样式,并且普及化程度更高。

宋辽时期出土的墓葬,不少都有门神壁画,如湖南常德之张颢墓门扉正面画有头戴兜鍪身披铠甲执剑而立的将军(图3-41),

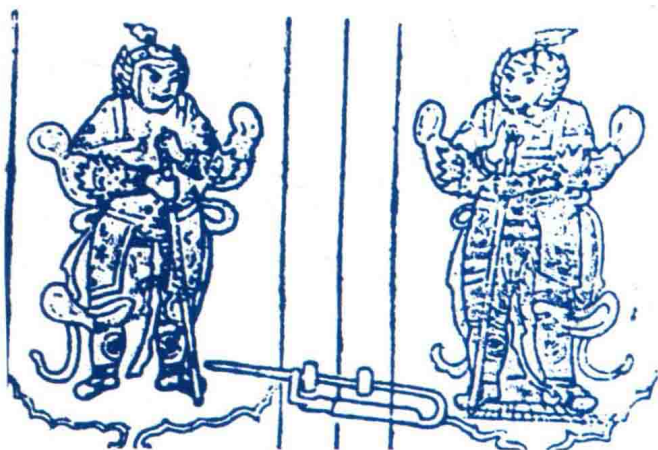


图3-41 (宋)门神 湖南常德之张颢墓出土线刻画

而在内蒙、辽宁、吉林等地辽墓中发现的门神大都是披甲怒目的状貌(图3-42),立于门侧。

此外,宋代新年门上贴的桃符、桃板装饰也更加精致。宋代文献中还记载有桃、符,陈元靓《岁时广记》引《皇朝岁时杂记》云:“桃符之制,以薄木板长二三尺,大四五寸,上画神像俊貌白泽之属,下书‘左神荼’、‘右郁垒’,或写春词,或书祝祷之语,岁旦则更

之。王介甫诗云‘总把新桃换旧符’。”^①这些都改变了只写“神荼、郁垒”神名以辟邪的局限,已经明显地向门神画及春联方面转化^②。寓意喜庆的桃符春辞,驱邪纳福的各式门神,装饰着除旧迎新的节日,使这一背景下的宋代年画出现飞跃的发展。

宋代年岁时的美术创作和职业画家以及手工业者密切联系在一起。在五代两宋时期,一批画家适应当时的市场需求创作了一批具有浓郁的民俗风情的作品。如:《画继》中记载,四川画家阮惟德、泸州老侯、绛州人杨威、京师人杜孩儿都是当时有名的表现民俗风情的画家能手。这些画家所画的百猿、百雁、百羊、婴戏、村田乐、川样美人等都适应着群众的审美情趣,为艺术创作增添了新的内容。其中有些内容如“村田乐”、“婴戏图”及猿猴梅鹿等,本身就是年画中的题材。其中出现了以画节令画著名的画家,他们的作品有些甚至流传至今。

驱灾除祟的跳傩活动渊源甚早。至宋代,其角色有了不少演变。在宫廷岁终的驱傩队伍中,由诸班值和教坊优伶扮演的六丁、六甲、门神、灶王等俗神替代了方相氏和十二兽等,而且还添加了钟馗和小妹的角色。

中国台北故宫博物院藏有传为宋代画家苏汉臣绘制的《五瑞



图3-42 (辽)内蒙昭乌达盟
白彦尔登辽墓出土

① 陈元靓编:《岁时广记》,中华书局,1985年,第58页。

② 薄松年:《年画发展艺术史》,湖南美术出版社,2008年,第13页。



图3-43 (宋)苏汉臣 《五瑞图》

图》(图3-43), 绘五个童子载歌载舞的情貌。他们或戴面具, 或在脸上勾画脸谱, 其中一人绿面红虬髯, 着绿袍, 系玉带, 步履庄重, 颇似钟馗。当时驱傩皆戴面具, 而且形象多样, 据周密《武林旧事》载, 南宋宫中于年夜驱傩“呈女童驱傩, 装六丁六甲六神之类, 大率如《梦华》所载, 可见当时亦有童子扮演傩神。《五瑞图》正是描绘小儿戏舞的情景。北京故宫博物院藏宋人《大傩图》, 画十二位老者化装歌舞的情景。《大傩图》(图3-44)从服饰到执物及歌舞皆与庆贺丰收及迎春有关, 应是迎春社火的舞队。^①这些节目中有些还可在近代农村社火花会中见到。

宋人画的《岁朝图》(图3-45), 系绢本着色立轴, 描绘南宋临安士庶之家的贺年情状, 有李嵩款。此图曾经清宫收藏, 轴上有

^① 见孙景琛:《大傩图名实辨》, 本文原载《文物》, 1982年, 第3期。



图3-44 《大雉图》北京故宫博物院藏

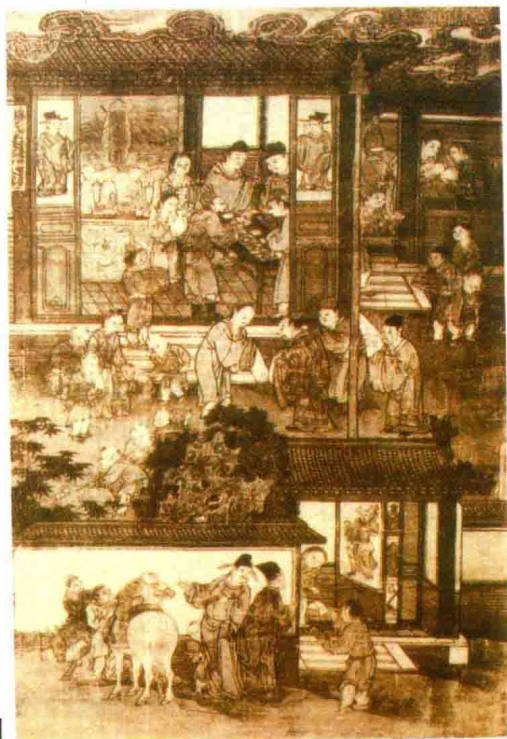


图3-45 (宋)岁朝图

乾隆皇帝题七律一首,现藏中国台北故宫博物院。从题材及艺术风格上看,它应是在过年时悬挂的一幅节令画,对考察年画有重要意义。此幅《岁朝图》以生动的艺术形象描绘了宋人的年节生活。图中表现的是一户大家宅院,街门上贴有门神,贺年的宾客已在门前下马,仆人将名帖递交给应门的童子,院内童子正燃放爆竹,室内供桌上摆有祖宗牌位及香烛供品,侧桌上有茶点菜肴,正准备接待拜年的客人。院内高悬灯笼,主客在正厅中互相行礼祝贺,突出展现了人们互相身穿新衣,互相朝贺的节日气氛。

画幅上大门的门神是守门将军形象,而厅堂的隔扇门上也装饰有捧笏的天官门神,可知宋代门神已出现文武两种形式,武者贴于街门以佑家宅平安,文者贴于房门以祈福。还有在街门门框上装饰吉祥图案的,此应为宋代年节之桃符。画幅中可以见到人们互相拜节递送贺年名帖的场景,周密《癸辛杂识》记:“节序交贺之礼,不能亲至者,每以束刺金名于上,使一仆遍投之,俗以为常。”这些记载都和《岁朝图》描绘的具体的节日情景相互印证。了解宋人新年风俗有重要价值。

1973年,西安碑林博物馆发现了一幅金代的《东方朔盗桃图》版画(图3-46)^①,现藏于陕西历史博物馆。东方朔为西汉大臣,后世流传着他不少神异故事,传说他长寿,曾去王母瑶池盗取仙桃。此图画东方朔面容含笑,身躯前弓,肩扛尚有桃树的桃枝,诙谐可亲,具有吉祥喜庆色彩。该图为民间画师所为。采用淡绿和淡墨两色套版,说明在宋金之际已经有了彩色印版画。

由上可知,宋朝年画继承了前代驱邪纳福的思想,题材内容逐渐扩大,神荼、郁垒发展为“诸般大小”多种形式的门神;神像也由鸡、虎增为钟馗、天官等;描绘风俗及现实人物的画幅也纷纷出现,并在选材上注意适合年节喜庆的特点,如货郎、丰收等具有欢

^① 刘最长、朱捷元:《西安碑林发现女真文书南宋拓全幅集王〈圣教序〉及版画》,载《文物》1979年第5期。

乐情绪的事物；而娃娃画的流行反映了人们对于子孙后代的关注，丰富了年画的内容。艺术表现形式活泼，造型生动夸张，色彩装饰艳丽。年画的形象和形式在画工的创作中也更为完美，为明清年画的进一步成熟和繁荣打下了基础。

（四）元明清门神形象的新变化

元代门神形象多见于墓室和寺观壁画中。元代崇奉道教，宫观之门旁亦效法佛教，画门神侍立守卫。其门神是左青龙孟章神君，右白虎监兵神君。壁画尚见于山西元代诸寺观中。元代门神可述者，有“四公子”门画。据元代熊梦祥《析津志·风俗》中载：“酒糟坊，门首多画四公子：春申君、孟尝君、平原君、信陵君。以红漆阑干护之，上仍盖巧细升斗，若宫室之状。两旁大壁，并画车马、驺从，伞仗俱全。又画汉钟离、唐吕洞宾为门额。”^①

《析津志·岁纪》有“五月天都庆端午，艾叶天师符带虎”^②等诗句，反映了道教“天师符”的出现。人们希望道教神仙张天师骑虎画符驱走瘟神灾害。



图3-46 （金）东方朔盗桃图
陕西历史博物馆

①（元）熊梦祥著，北京图书馆善本组辑：《析津志辑佚》，北京古籍出版社，1983年，第202页。

②（元）熊梦祥著，北京图书馆善本组辑：《析津志辑佚》，北京古籍出版社，1983年，第218页。

明以前,钟馗和门神一样,新年时粘贴在墙上,借以辟邪除祟。到了明朝,宫中除夕“塑造将军或福判、仙童、钟馗”^①等画。这段记载将“钟馗”与迎福祥瑞的“福神”并列在一起,反映了当时的“钟馗”除辟邪之外,还具有福庆绵长、寿比南山等吉祥之意。表现钟馗的作品诸如:《抚琴钟馗》、《御笔钟馗》、《寿比南山》等。另外,钟馗题材作品除了见于民间画工绘制外,在明代著名画家



图3-47 (明)朱见深《柏柿如意图》

家中也有不少佳作。明宪宗朱见深于成化十七年(1481年)做的《柏柿如意图》(图3-47)。此图上方题诗一首:“一脉春回暖气随,风云万里值明时。画图今日来佳兆,如意年年百事宜。”该图以岁首呈献“百事如意”之佳兆为内容。^②

明代是古典版画艺术的盛期,书籍刻印发展到相当高的水

① (明)刘若愚,(清)高士奇:《明宫史·惜薪司》,北京古籍出版社,1980年,第38页。

② 王树村:《中国年画发展史》,天津人民美术出版社,2005年,第100-152页。

平。版画应用范围之广和技巧之熟练大大超过前代,插图成为普及小说戏曲和通俗读物的有力形式。建阳、南京、北京、杭州、苏州等地成为重要刻书中心。书商们对插图非常重视,不仅数量多而大,刻工也精细,风格多种。明代虽有大量书籍版画传世,但年画流传至今者不多。如隆庆元年所刊《寿星图》、万历二十五年所刊《八仙祝寿图》等。

《寿星图》(图3-48)传世有数幅,系根据同一粉本绘制,托名浙派画家蒋三松笔,形象古朴,设色浓丽。《八仙祝寿图》周围点缀寿字图案,具有很强的装饰性。^①

历史文献中还记载诸如浙派戴进所画的门神;吴伟画的《太乙赐福》、《群仙拱寿》等;无名氏作品诸如《三阳开泰》、《五福如意》、《百福骈臻》、《五凤朝阳》、《天女散花》、《判子图》、《八仙庆寿》等,主要用于庆贺节日或喜寿乔迁。关于明代新年挂年画的民间习俗,据明代刘若愚《明宫史·惜薪司》载:



图3-48 寿星图

^①薄松年:《年画发展艺术史》,湖南美术出版社,2008年,第24-28页。

“于红笏厂交纳之。厂中旧有香匠塑造香饼、兽炭，又塑造将军或福判、仙童、钟馗各成对偶，高二尺许，用金彩装画如门神，黑面黑手，以存炭制，名曰‘彩粧’。于十二月二十四日，奉安于宫殿各门两旁，此亦岁暮植将军炭于门旁之遗意也。至次年二月初二日，仍抬归本厂，修补装新，临年节再安。逆贤擅政，则各增而大之，所费百倍于前。傀儡体做法，高八九尺，丈余不等，穿以真正绫绢紵紬，佩以真正弓矢器，须眉直竖，猛恶如生。又恐无知之人，戏弄损坏，凡该地方近侍，必明灯看守，虽冰雪寒夜，不敢远离。”^①

“御用监武英殿画士所画锦盆堆，则名花杂果；或货郎担，则百物毕陈……”^②由此可知宫廷画家亦须绘制年画以供年节时陈设的需要，现今传世之计盛《货郎图》（图3-49）正是宫廷年画之遗物。也是节日追求吉祥欢乐的气氛的绘画形象写照。

从以上零星的历史材料中看出明代年画的民俗化更为突出。明代中后期起，陆续在全国各地出现年



图3-49（明）计盛《货郎图》

①（明）刘若愚，（清）高士奇：《明宫史·惜薪司》，北京古籍出版社，1980年，第38页。

②（明）刘若愚，（清）高士奇：《明宫史·钟鼓司》，北京古籍出版社，1980年，第39页。

画印制中心,最著名的是天津杨柳青、苏州桃花坞,形成南北两大中心,而年画的形式、内容更多还是和道教神仙、人们对吉祥的渴盼密不可分。

由上述分析门神发展演变的历程可以看出,在漫长的历史长河中,年画在不断汲取民俗影响,尤其和深入人们内心的道教神灵密切结合融为一体,给普通民众的心灵世界带来安宁,同时和道经神仙图像、文人绘画密切结合,丰富了中国民间艺术的宝库,为中国美术的发展注入了新鲜的活力。

二、福禄寿星年画中蕴含的道教信仰

在中国民间各地,都会看到形形色色的民间福禄寿的年画以及吉祥物,它甚至成为中国传统文化的重要标识。当人们走进那一幅幅五彩斑斓、瑞气缭绕的福禄寿的吉祥年画世界时,通常只是看到了年画所带给人们的吉祥、和谐、美满、幸福,实际上,年画中的福禄寿都是道教的神仙。

福星

说到中国的吉祥符,最有名的要算是福了。每到年节,甚至是平常的日子里,我们也都可以见到随处张贴、悬挂的福字年画或装饰福字的工艺品,而我们每一个人也正是这种习俗行为的参与者。在这里,“福”(图3-50)已经符号化^①。



图3-50 福字年画

福源于道教中的福

^① 大乔:《图说中国吉祥物》,中国社会科学出版社,2008年,第4页。

星。所谓福星,即岁星,亦即木星。传统上,人们认为岁星一年运行一次,岁星所在的地方有福,所以岁星也叫福星。《天官·星占》里讲:“岁阴在亥,星居辰……其率必武,其国有德,将有四海。”^①是说木星照耀的国度,其将帅必有武功;岁星所在的国家君王必有贤德,将要拥有四海,成为普天下人共同的君主。说明岁星(木星)可以赐福于君王,保佑他政权稳定。星相家们进而引申为:“岁星所照,能降福于民。”木星作为福星的原因,一是人们看重它的格外明亮和美丽;二是它的实际功用,能够用来纪年和修订历法;三是它的运行位置与农业收成有关联,古人观察发现木星活动的12年周期当中,气候也呈现周期性的变化,而气候对农业生产至关重要。《淮南子·天文训》中讲到“岁星……十二岁而行二十八宿”^②即木星12年运行二十八宿一周,为一个周期,“岁星之所居,五谷丰昌”^③,即岁星所在的地方保证五谷丰登。因此在《史记》、《汉书》等史书中,都明确记载岁星是主管农业的星官,地位极为崇高。从秦汉到明清,就有政府专门建造的庙宇来供奉岁星,直到晚清,每年的金秋时节,皇帝都要率领文武百官到紫禁城南的先农坛旁祭祀岁星的大殿举行盛大的仪式,祈求岁星赐福天下,保佑五谷丰登。民以食为天,丰收当然是福,因此,岁星被赋予福星称号是当之无愧的。

从福星演变为福神,有个漫长的过程。东汉末年的张道陵自称得到太上老君的真传,开创五斗米道。为吸引更多信徒,他把民间天地水的自然崇拜纳入自己的教义系统中,宣称其制定的“三官手书”中“天”、“地”、“水”三官能赐福、赦罪、解厄,也就是天官赐予福运(图3-51),地官宽恕罪恶,水官消解灾难。天官即是

①《史记》,第六册,世界书局影印本,1931年,第50页。

②(汉)高诱注:《淮南子注》,上海书店据世界书局《诸子集成》本影印,1986年,第37页。

③(汉)高诱注:《淮南子注》,上海书店据世界书局《诸子集成》本影印,1986年,第50页。

道教的紫微帝君,在三官中地位最高,职掌赐福。后来民间也以天官为神,与禄、寿并列,三者同时出现的时候,天官也就被称作福星了。天官即开始演变为装束富贵华丽、和颜悦色的福神。无论逢年过节、红白喜事,福神往往粉墨登场,殷勤地为民众送来好运和福气。

民间对福神天官的崇祀,大都是张挂供奉其神像。天官的形象通常身穿红色的官袍、朝冠高耸,腰结玉带,脚蹬朝靴,长髯飘飘,和颜悦色,雍容华贵。《周礼》分设有六种官职,以冢宰为天官,是百官之长,统领百官;后世封建朝廷的六部中,以吏部居首,掌管官吏的遴选、任用、考绩、升黜等——这为天官形象的塑造提供了基础。当然天官除了赐福之外,还能够给人加官晋爵^①。因此,天官除了赐福还赐官,我国民间即流传着“天官赐福”的神话。

同时,古代占星家认为,岁星(木星)并非总在天上,白天他是在地上的行宫居住。夜幕降临,他才开始一晚的巡视。天亮时又回到地面行宫。当然这行宫所处的方位也因年度和月份不同而有所变化。因此人们在破土动工盖房以前都会请风水先生,问清岁星所处方位,以防冲撞太岁也即是岁星的地下行宫。唐代文人



图3-51 (清)天官赐福 陕西凤翔

① 大乔:《图说中国吉祥物》,中国社会科学出版社,2008年,第14页。

笔记《酉阳杂俎》中,记载有个叫王丰的人,在院中掘地挖坑发现一团怪肉,他赶忙将土回填。但谁知怪肉却越长越大,挤满整个房间。王丰一家人惨死。这位唐朝人无意间冒犯了太岁,遭到惩罚。因此,民间百姓相信太岁头上不能动土的说法而且深信不疑。

由上可看出,为什么中国传统文化自古就有把天空中的星辰与地上的事情联系起来的观念,诸如地下的分野与天上的星区对应,人间的政乱祸福与星辰的明暗显晦相关。人世的命运因星辰的运转照临而有不同;所谓吉星高照,就是说吉星运转到上方,星光照临,会交上好运。民谚有云:“人间福禄寿,天上三吉星。”江南民间小曲也唱到了这三吉星:

福星高坐把福施,禄星送子下祥云;

寿星骑鹿送蟠桃,三星高照喜临门。

作为福神,天官的形象做为吉祥物常见于民间年画以及其他泥塑、瓷塑的吉祥摆件等。就年画而言,最著名的画题“天官赐福”(也叫“受天福禄”)。这一画题最晚在五代时已经出现,清人俞樾的《茶香室丛钞》引用宋代《宣和画谱》说:“五代时人陆晃有‘天曹赐福真君’像一帧。然则今所称天官赐福者,亦有本矣。”天官赐福图的画面,多为天官身着红袍站在海边崖壁上,手持一轴诰命,上写“天官赐



图3-52 (清)福禄寿 河南朱仙镇

福”或“受天福禄”的字样,有的此外再加些蝙蝠、小孩。也有与禄星、寿星合画(图3-52)的,同样比较多见。模塑的福星多以三吉星同在的形式出现,也有单独出现的,形象与图画中的大体相同。

此外,福字神仙(图3-53)是流行于苏州一带的中堂画。“福字神仙”为双钩大福字,后衬富贵牡丹,字中嵌饰“财神骑虎”、“刘海戏金蟾”、“麒麟送子”、“和合二仙”、“状元郎”、“增福财神”等众神仙,寓意富贵多福。

禄星

禄星也是三吉星之一。年画作品中禄星却很少出现,由鹿来表示禄的意思。禄通常指俸禄。俸禄多少又与职位高低有关,因此,禄也指禄位、官位。而禄最原始的意义是福,《诗经·商颂·玄鸟》就出现过“百禄”,而这百禄实际上就是百福。由此可以想见,后世的禄星除禄食之外兼职掌管别的事情也合乎情理^①。

《史记·天官书》中关于禄星的记载说:“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。”^②这是说文昌宫的第六颗星叫司禄,是掌管人间禄食之星

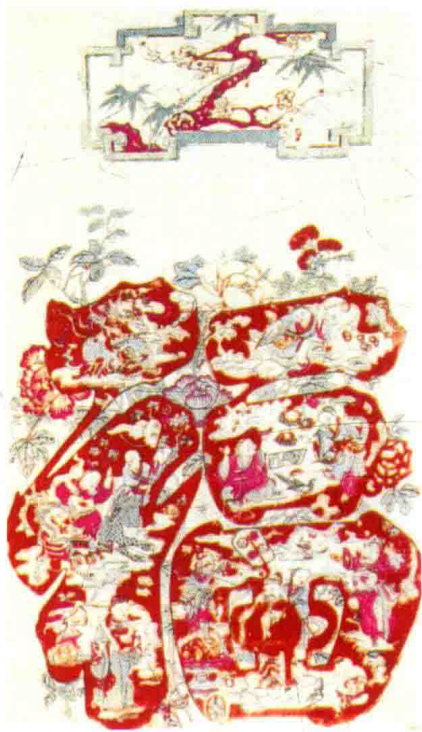


图3-53 福字神仙

① 大乔:《图说中国吉祥物》,中国社会科学出版社,2008年,第15页。

② 《史记》,第六册,世界书局影印本,1931年,第45页。



图3-54 寿天百禄

辰。禄是指官职禄位,禄神是掌管文运官运、功名利禄的神灵。古代做官和科举考试直接相关,科举考试又与文人读书写文章直接相关,所以禄神不但受到官场人士的敬奉,也受到崇尚文化的老百姓的喜爱,成为民间的吉祥神,也成为文神。禄神与福神、寿神一起在中国民间受到尊奉。民间也有把禄神当作送子之神,民间戏曲便有“禄星送子下祥云”的唱词。因为“鹿”与“禄”谐音,在中国的年画、风俗画和吉祥画中一般用“鹿”来象征“禄”。如“寿天百禄”(图3-54)中便是一个老寿星骑在一只鹿上,上空飞着蝙蝠。

如同福、寿二星一样,禄星也形象化、人格化了。有的说他与送子的张仙有关,但这与禄星的职司相去甚

远。不过,图绘、模塑的禄星,倒确实与送子有关,其形象是一个员外的打扮,怀抱婴儿,头上插着牡丹花。民众的这种安排并不难理解:一是传宗接代是传统国人的第一需要,因此不仅禄星,许多神灵都被赋予了送子的责任;二是天官本来也职掌官禄,所以让禄星兼职甚至转行都说得过去。对禄星的崇奉自然与对福、寿二星大体相同。在民间年画等艺术表现中,三吉星往往怀抱婴儿或手牵婴儿一起出现,预示吉祥。

寿星

寿星(图3-55)又叫老寿星、南极仙翁等。年画中我们所熟悉的寿星的形象多为:天庭饱满,大耳垂肩,白须飘逸,一只手拄着龙头拐杖,杖

上挂着葫芦,一只手托着仙桃。身旁有时还有象征“福”、“禄”的蝙蝠、鹿、仙童等。在人们心目中,他是和蔼可亲、慈眉善目的长者,是吉祥的象征。相传寿星主管人的长寿。历史上认为寿星是由一颗星辰转化而来的。寿星,角亢也(《尔雅·释天》)。角亢二宿,是二十八宿中东方苍龙七宿中的头二宿。郭璞注释说:寿星“数起角亢,列宿之长,故曰寿。”^①司马迁认为,在西宫狼比地有一颗大星,叫“南极星”。老人星出现,治安(社会稳定,百姓安康);老人星不见,兵起(发生战争)。唐代学者张守节对此解释道:“老人一星在孤南(天狼星东南),一曰南极,为人主占寿命延长之应。见,国命长,故谓之寿昌,天下安宁;不见,人主忧也。”后世多把寿星拟人化。



图3-55 寿星

因为,中国民间有重视为老者祝寿的传统,人们认为“五福寿为先”,寿乃第一福,人若无寿,等于无福。所以老寿星是中国人家家户户欢迎的吉祥神,每逢过年或祝寿,家有老人,总要在中堂挂一幅《寿星图》、《万寿图》或《松鹤延年图》表示祝愿。对于那些健康长寿的老人,人们也会把他尊称为老寿星。

旧时祝寿之家有的事先要发请贴,贴上要写上“为贱辰菲酌候光”或“为母难之期,教治菲酌候光”之类的谦辞及请客的时间、地点。有的官宦之家还要请高手作文道贺。为老人祝寿时,如果双老都在,不论同龄与否,都祝为双寿,送礼要送双份。寿辰前一天,儿女和媳妇、女婿献“寿礼”,有的献糖做的“寿桃”,有的献“长

^①《晋》,郭璞注,(宋)邢昺疏:《尔雅注疏》,中华书局,第232页。



图3-56 五福捧寿

寿挂面”，有的献“寿比南山”寿幛，统称为“暖寿”。寿辰之日，寿公或寿婆晨起梳妆后，就进行拜寿仪式，这时堂上“寿烛”高燃，上悬红底金字“寿屏”。寿公、寿婆正中而坐，儿子、儿媳、女儿、女婿，依长幼次序跪拜，拜时口中要念：“保佑长寿健康。”然后，全家老小吃“寿面”，还要向左邻右舍分“寿面”。中午或晚上设“寿筵”，宴请亲朋好友。有的人家还要请戏班唱“祝寿戏”。中国人

一般四十岁以后注重“做寿”，四十岁以前叫“过生日”。不过小孩子到了十岁，外婆可以给外孙做生日，称为“爱子寿”。中原地区小孩子十二岁生日要正式有仪式，非常隆重，而老人从六十岁开始逢十做大寿。

人们希望生活长寿幸福平安，福禄寿星的形象也在年画中一而再再而三地被塑造描绘。穿宰相服的天官(福星)，头戴牡丹花，衣服华贵的员外郎(禄星)，广额白须笑容满面的老寿星，有时还带领着活泼秀美的喜童，进入到人家，空中神人千祥云集，五只蝙蝠飞翔，寓意五福临门，画中的家庭成员非富即贵，子补兴旺，通过喜庆的画面表现“三星在户(图3-57)，五世齐昌”的主题。

总之，福禄寿三星传统吉祥年画作品，其共同的特点是都不太强调复杂情节的描写而重在形象的刻画，每幅画人物形象画面，笔墨简率，形象生动夸张。衣饰华丽，年画在色彩配置中，对



图3-57 (清)三星在户 天津杨柳青

比鲜明,喜庆,强调装饰效果。

由于道教的阴阳五行学说,讲究阴阳对立,这也影响到了中国民间吉祥年画艺术中的色彩观。如红色,联想太阳,属阳。红色吉祥之意。白色,属阴。古代民间画工将色彩分为软色与硬色,如大红、深绿、深蓝、紫、黑等,即明度较低的颜色,称为“硬色”;而淡粉、淡黄等明度较高的色彩,称为“软色”。阴就是冷色调,阳就是暖色调。民间很多口头配色的谚语说明这一点,如“软靠硬,色不楞”、“黑靠紫,臭狗屎”、“红配紫,恶心死”、“女红、妇黄、寡青、老褐”。配色中要兼顾软硬色调冷暖搭配,其实是指色彩相互之间对立统一的阴阳搭配关系。

根据阴阳五行说的观念,五方配五色,即东方属青,西方主白色,南方属赤色,北方主黑色,中央黄色。东青龙、西白虎、南朱雀(红色)、北方玄武黑色,中央黄帝。金木水火土与五行的色彩相配,木为青、金为白、火为红、水为黑,土为黄。在道教阴阳五行思想影响下,中国民间木版年画之中,青、白、红、黑、黄往往成为画中的主要色彩元素。

通常福禄寿年画作品设色红绿相间,设色以桃红、翠绿、粉黄为主,鲜明艳丽,更有的在画面上涂描金色,造成辉煌艳丽的效

果。这类福禄寿年画颇受百姓欢迎,被认为“红绿大笔抹,市上好销货,庄户墙上挂,吉祥又红火”。福禄寿年画给普通百姓带来了生活的希望和保障。

第四节 水陆道场画中的“道教”元素

水陆道场画为佛、道在水陆法会中所使用的神像,民间信仰在一些斋醮科仪中也会使用一些水陆道场神像,本文所讨论的水陆道场画包括了佛教水陆画、道教水陆画以及民间信仰所使用的水陆画,后二者中表现出了诸多“道家、道教”的元素。

一、水陆道场画

水陆画最初是佛教寺院中举行水陆法会时所用的神像画。所谓“水陆法会”,全称为“法界圣凡水陆普度大斋胜会”,又称法界圣凡水陆大斋普利道场、无遮水陆大斋,略称水陆大斋、水陆道场、水陆大会、悲济会等。后来道教亦沿用。道教为了制止天灾地变、治病、祈福、超度亡灵、消灾除祸而祈祷诸神时,也举行规定的祭祀仪式,称这种祭祀为斋醮。举办超度亡灵的斋醮仪式,一般信众多到道观中请求为亡灵施行拜忏,即为求赦免亡者生前过失,早日升天;有的则请道士到家中结坛拜忏;也有在道观中举行大规模的斋醮仪式,即俗称的水陆斋。水陆斋一般要做七天,也可以做更长的时间。所谓水陆,是指要供奉上天、中地、下水三界的神灵,包括使三界六道亡灵饿鬼都解脱烦恼,出离苦海,所以规模很大,而且其中包括了很多成分,甚至包容了众多的度亡仪式。

南宋宗鉴《释门正统》卷四载,所谓水陆,取“诸仙致食于流水,鬼致食于净地”之义。这是为超度亡灵,拔救幽冥,普济水陆一切鬼神而举行的一种佛事活动,其内容主要为设斋诵经,礼忏施食。据说,水陆

法会最早源于梁武帝,但记载这一事迹并非在南朝,而是始于宋朝。戴晓云博士撰写的《佛教水陆画研究》中指出:杨锸所著《水陆大斋灵迹记》是对梁武帝水陆起源说的最早记载。

据史书记载,梁武帝早年崇信道教。他与道士陶弘景关系密切,曾多次请他到宫中做官,即使遭到拒绝,仍对陶弘景“恩礼愈笃,书问不绝,冠盖相望”^①,“时人谓之山中宰相。”^②天监三年,即便梁武帝舍道事佛后,仍对陶弘景恩宠如前。由于梁武帝是既崇道又崇佛的皇帝,因此,佛教水陆斋中一些内容,如发符(由发奏、启师、变神、召将、通疏、送符、回向等科仪组成)等做法,正是源自于道教所特有的仪式。另据《益州名画录》中记载,在唐末、五代,水陆法会已经形成,水陆画作品也随之产生。唐僖宗中和年间,画家张南本在成都宝历寺水陆院绘制了一百二十幅水陆画,这是文献记载中最早的水陆画。北宋元祐八年(1093年),苏轼为亡妻王氏设水陆道场,制作有十六幅画像,分上、下堂各八位,在法会中予以张挂,这种图像的内容源自杨锸《水陆仪》三卷,从苏轼所提的神祇中已经基本对后世水陆壁画的神祇进行了表达,这应该也是水陆图像较早的图形了。

最早进行“水陆法会”是宋代熙宁年间(1068-1077年),东川杨锸所撰写水陆仪轨(又称为“杨推官仪文”),在四川一带曾大肆流行,这是最早水陆仪轨的完整形成,在此前水陆仪文并未有如此的规模。^③在宋代的《益州名画记》中就记录了水陆画120多幅,足见当时水陆画神祇的种类之多。

明清时期的宗教信仰虽然仍在发展,却不像唐宋时期那样虔诚,统治者弘扬“因果报应”,提倡功德,布施寺庙,同时佛教僧人在各寺院多营建地藏殿。道教兴建东岳庙、城隍庙、玉皇庙、岱

① (唐)李延寿撰:《南史》卷七十六《陶弘景传》,中华书局,1975年,第1899页。

② (唐)李延寿撰:《南史》卷七十六《陶弘景传》,中华书局,1975年,第1899页。

③ 史宏蕾:《神祇众相——山西水陆寺观壁画中的艺术与科技价值》,中国社会科学出版社,2013年,第6-9页。

庙、泰山庙等,并且将十殿阎君、六曹判官、牛头、马面和地狱冥神画像置于其中,以提示人们皈依宗教以免遭苦难之理。^①

明清时期的寺观水陆法会已成为一种寺庙文化活动,广泛流行于民间。每年农历七月十五日,全国各地的大型寺院、道观都要举行水陆法会。如今,人们在七月十五日上坟,给死者烧纸上香,供献食物,以及正月初八拜阎王,也都是水陆法会的遗风。从现存的水陆画来看,这些画像大多采用工笔重彩画法,勾勒线条流畅、渲染层次感强,达到毫发入微的程度,表现出明清民间绘画的发展和特色。水陆画在中国宗教画中占有极其重要的地位,学者称之为“可流动的壁画”。今四川地区存有一大批有关十王信仰的水陆画,是研究清代四川地区的十王信仰宝贵的史料。此外,诸如山西寺观壁画,如稷山县青龙寺水陆画、灵石县资寿寺水陆画、繁峙县公主寺大雄宝殿水陆画、阳高县云林寺大雄宝殿水陆画、阳曲县不二寺水陆画、太谷县净信寺毗卢殿水陆壁画、太谷县圆觉寺大觉殿水陆画、浑源县永安寺传法正宗殿水陆画;稷山兴化寺水陆画、洪洞广胜寺水陆画;浮山县老君洞八十一化图、芮城永乐宫三清殿水陆画、新绛县东岳稷益庙水陆画、汾阳太符观玉皇殿水陆画、汾阳田村圣母庙水陆画,是研究元明清佛道水陆法会图像的最好的实物遗存。

水陆法会有三大特点:一是时间长,多则四十九天,少则三至七天。二是规模大,参加的僧人多达千人,一般需要两三百人,起码不得少于七八十人。三是法事全,凡佛教各种常见法事无不包括在内,还要悬挂“水陆画”。^②一般民间水陆法会中一堂水陆画为三十六幅,寺院道观的大型水陆法会中一堂水陆画为一百二十幅。朝廷修设的水陆法会用到的水陆画多达二百余幅。那么水

^① 柴泽俊:《山西寺观壁画》,文物出版社,1997年,第7页。

^② 史宏蕾:《神祇众相—山西水陆寺观壁画中的艺术与科技价值》,中国社会科学出版社,2013年,第13页。

陆画的形制特点和题材有哪些呢?

水陆画是举行水陆斋醮时使用的一种宗教画,有绢本,也有纸本,大多出自民间艺人之手。其内容非常庞杂,一幅完整的水陆画,几乎是一幅天上、人间、地府三界人神组成的全像图。水陆画有佛教、道教诸神、民间信仰的诸神以及儒家的经典人物,三皇五帝、诸子九流、六道四生、地狱鬼众、神话传说、水陆缘起等,内容丰富多样,是反映中国人万物有灵之宗教观念的水陆系统画作。^①

水陆画大致可以分为如下几类:

1. 水陆帧画:即装帧后可以悬挂的卷轴画。以工笔重彩表现的绢画、纸画、布画等,亦可分为两种:一种是将神像体系按规定次序绘于同一横幅长卷中;另一种是单幅造像,用时展开挂于壁间,可舒可卷,便于保存携带。

2. 水陆壁画:随着水陆法会的兴盛,元明时期,一些寺院里修建长年专用的水陆殿作为水陆道场。在水陆殿四壁绘制水陆法会所启请供养的佛、神、仙画像,与殿堂功能融为一体,气势宏大。

3. 水陆版画:有两种形式,一种是帧画,一种是图册。帧画式即先用制作版画的方法,印出人物的线条,然后用绘画的方法描金敷色,再装裱成可以悬挂的帧画。图册式水陆版画,即用版画的方法印制的黑白水陆画图册,其面积小,如同线装书的开本。

4. 水陆布画:是在细麻布材料上绘制水陆画作,绘好后再进行装裱。用细麻布绘画,可使画作不易虫蛀及老化。

水陆画悬挂时分上堂(佛、菩萨、观世音)、下堂(如十殿、天将、护法神等)。水陆道场结束后,水陆画被严密地封存起来。水陆画表现的内容多为劝人行善、严戒恶行等。水陆画既是描绘神仙世界的作品,也有反映世俗生活的画卷。对华夏民族的传统文化、美学民俗、礼仪信仰以及儒释道三教的神秘文化有着重要的参考价值。

^① 张总:《地藏信仰研究》[M],宗教文化出版社,2003年,第237-238页。

下面我们将对道教的斋醮水陆法会历史以及道教水陆法会图像进行分析:

道教是中国的本土宗教,在历史的演变过程中一直成为一个政权代替另一个政权时的理论指导和借口。^①道教神仙体系的成型主要是在齐梁时期,茅山道士陶弘景在儒、释两家的思想基础上改造了道教的神仙学说,他的《真灵位业图》就是根据人间的等级制度而构造成的神仙体系。将神谱分为七个层次,^②把神仙世界按照人生活的世界进行等级划分。

此外,陶弘景《真诰》一书的编撰,将道教历史进行了梳理,使得道教的教理、仪轨都更加地完善,并由民间宗教转化成为上层封建统治者服务的士族宗教。^③

道教斋醮理论渊源于远古祭祀礼仪。道教斋文化来自远古祭祀之清洁身心以达到祭祀的感应。^④周代对于斋和祭祀(醮)非常重视。周武王生病,周公为其拔斋祷告,武王因此而病愈。^⑤春秋战国时期,在祭祀前整洁身心之身,称为斋,即斋戒。孔子曾告诫弟子们:对斋、战、疾三事,要慎重对待,不可轻忽。说明古代人们对于斋醮的重视。

道教斋醮道场是最为常见的道教仪式,就如同佛教水陆道场一样,但与水陆道场不同的是,佛教水陆道场只是超度亡魂之用,主要是为了人死后对于亡魂的引领。道教斋醮仪式中,却不仅仅

① 东汉末年张角的太平道中,已把汉代的天地鬼神信仰,黄老道术,谶纬迷信,传统方术,各有所取,包容在内。五斗米道依蜀地的民间信仰,假托传老子之道组织道派,至张鲁代张修,造作道书,增饰其说,是五斗米道得以完善,始传正一天师道。三国时期,黄巾起义已被完全镇压,但民间传其术者并未尽绝。魏晋时期可能有许多人入天师道,又有许多人以其所传经典或道术组织教派。马晓宏:《天神人——中国传统文化中的造神运动》,国际文化出版社,1988年版,第99页。

② 葛兆光:《道教与中国文化》,上海人民出版社,1987年,第57-59页。

③ 卿希泰:《中国道教》,人民出版社,1991年版,第18-30页。

④ 史宏蕾:《神祇众相——山西水陆寺观壁画中的艺术与科技价值》,中国社会科学出版社,2013年,第69页。

⑤ (汉)司马迁:《史记·周本纪》卷四,京华出版社,2006年,第29页。

是为了超度所用,还为了生者更好的生活所用,因此,对于普通信众更具有吸引力。

斋醮道场有几种类型:如果以法事来说,可分阳事道场和阴事道场;^①如果以宫观内与宫观外来说,可分为宫观常用道场和为斋主所作的道场。即使宫观内常用道场,也可分为阐扬道场与修行持诵道场。^②

道教斋文化理论的起源是祖天师制《三官手书》和《天官章法》。太平道在创立之初就在教区内建立祠、茅、室、方、坛进行斋醮祭祀活动,^③《三国志》卷八《张鲁传》就记载了五斗米道的请祷之法:“书病人姓名,说服罪之意,作三通,其一上之天,著山上;其一埋之地;其一沉之水,谓之三官手书。”(图3-58 三官巡游图)这种请祷仪式将早期五斗米教的功能、仪式等进行了描述。五斗米道在三会日,即正月五日上会、七月七日中会、十月五日(或十五日)下会,要举行祭祀,道众同会坛场,上章言功。三会日的祭祀,甚至不避疾风暴雨、日月昏晦、天地禁闭,皆如期举行。五斗米道在斋醮时,要求禁房事、五辛、生菜、肉食,一日仅食米三升。这种素食斋戒,被称作厨会制度,相当于佛教信众吃斋。

在道教斋醮仪式发展的过程中,还繁衍出大量的戒律仪轨。魏晋时期陆修静通过对历代道教斋醮仪式的收集和整理,将斋醮仪式分为九斋十二法,这些斋法在形式和功能上较为完备。至唐、五代后主要有两种分类,主要为《玄门大论》的“十二斋”与《道

① 所谓的阳事道场,就是为活着的生人消灾解难、祈福延寿等所作的道场。道教的阳事道场,根据科仪本身的性质,可分为祈祷赐福、节日等的诸神系列与宫观本身需要的仪范规仪系列两部分。阴事道场是相对阳事道场而言。所谓阴事道场就是为拔度久处阴司的亡魂,通过高功法师的秘密作用进行炼化,使其脱化人天,超升仙界。道教的阴事道场应该说来自早期的鬼神信仰以及灵魂不死信仰。

② 史宏蕾:《神祇众相——山西水陆寺观壁画中的艺术与科技价值》,中国社会科学出版社,2013年,第70页。

③ 《道藏》卷42《太平经》,文物出版社、天津古籍出版社、上海书店联合出版,1996年影印本,第401页。“当养置茅室中,以其斋戒。”



图3-58 (南宋) 马麟《三官巡游图》局部

门大论》的“六斋”。十二斋指的是金箓斋、玉箓斋、黄箓斋、上清斋、明真斋、指教斋、涂炭斋、三元斋、八节斋、三皇子午斋、靖斋和自然斋。六斋指的是上清斋、灵宝斋、洞神斋、太一斋、指教斋和涂炭斋。灵宝斋内又包括金箓、黄箓、明真、三元、八节和自然等六斋的内容。

各派的斋法不断融合,最终“十二斋”成为唐、五代以后道教主要的斋法。至宋代,“十二斋”的前三种斋独立出来,形成“三箓”之说。元代以后,“三箓七品”之说成为斋醮仪式最终的分类,并且定型沿用至今。“三箓七品”在斋醮仪式的形式内容上又可分作内斋和外斋两种^①。

内斋包括心斋、坐忘和存思(存想)。葛洪《抱朴子内篇·地真》曰:“吾闻之于师云,道术诸经,所思存念作,可以却恶防身者,乃有数千法,如含影藏形,及守形无生,九变十二化,二十四生等,思见身中诸神,而内视令见之法,不可胜计,亦各有效也。”^②这种存想形式的发展促进了道教神祇绘画的发展。在道教斋戒仪式中,存想又称为“存思、存神”,即默想诸神形象。^③汉代《太平经》中已经出现存思的神仙图像。

外斋包括三箓七品,三箓为金箓斋、玉箓斋和黄箓斋,七品指三皇斋、自然斋、上清斋、指教斋、涂炭斋、明真斋和三元斋。^④斋仪主要的任务就是消除自然灾害、为人治病斋仪、为亡人超度斋

① 史宏雷:《神祇众相——山西水陆寺观壁画中的艺术与科技价值》,中国社会科学出版社,第71-73页。

② 《道藏》卷28,《抱朴子内篇·地真》,文物出版社、天津古籍出版社、上海书店联合出版1996年影印本,第243页。

③ 张泽洪:《道教斋醮科仪中的存想》,《中国道教》,1999年第8期,第21页。

④ 金箓斋,上消天灾,保镇国王,帝王用之;玉箓斋,救度人民,请福谢过,妃后臣僚用之;黄箓斋,济生度死,下拔地狱九幽之苦,士庶通用。从三箓的制定来看完全是根据人间的等级制度进行的,七品中的三皇斋,求仙保国;自然斋,修真学道;上清斋,升虚入妙;指教斋,禳灾救疾;涂炭斋,悔过请命;明真斋,拔九幽之魂;三元斋,谢三官之罪。七品是融合了不同时期的道教斋醮仪式而成。

仪、为祖先亡灵解危斋仪等。三元斋、八节斋就有此类功能。^①陆修静的斋醮都是在此基础上逐步进行了完善。

外斋无论内容还是形式都更为庞杂,也是斋醮仪式中的关键所在。在外斋仪式中,会根据各种不同的祭坛来恭请各路神仙,而这些神祇基本在《真灵位业图》、《神仙传》中完备。^②顾恺之的名作《洛神赋图》就描绘了道教神祇中伏羲的女儿洛神。她并非道教的主体神祇,但由此可以看出,魏晋时期对道教神灵的信仰就已经植根于民间。而在北方,寇谦之打着老子名号改革天师道,使得老子信仰得到了发展。

至唐宋时期,随着道教斋醮仪式多样化、复杂化,用于斋醮祭祀活动的道教水陆绘画的创作更是兴盛。大量的道观之中均有道画,顾恺之、吴道子、张南本等画家都曾绘制过道画。唐中和年间(881-885),画家张南本在成都宝历寺水陆院画了一百二十多帧水陆画,这是文献记载中最早的水陆画作品。《图画见闻志》记:“张南本,工画佛道鬼神,兼精画火。尝于成都金华寺大殿画八明王,时有一僧游礼至寺,整衣升殿,骤覩炎炎之势,惊惶几仆。又尝画宝历寺水陆功德,曲尽其妙”。^③由此可知,当时寺庙中已有水陆院的设置,一堂水陆画的数量有一百二十余幅,所画内容包括了道教诸神。

两宋是道教发展的重要时期,佛教之外的诸神被纳入道教的神祇中。^④在宋代,武宗元创作的《朝元仙仗图》为后世的水陆寺观壁画奠定了图式样本^⑤。道教《朝元图》的样式,从唐代“画圣”

① 卿希泰:《道教与中国传统文化》,福建人民出版社,1992年版,第27页。

② 金正耀:《中国道教》,商务印书馆2004年版,第122页。

③ (宋)郭若虚著,俞剑华注释:《图画见闻志》,上海人民美术出版社,1964年,第36页。

④ 金维诺、罗世平:《中国宗教美术史》,江西美术出版社,1995年,第193页。

⑤ (宋)赵估:《宣和画谱》卷4,俞剑华注释,江苏美术出版社,2007年版,第118、119页。

吴道子的《五圣朝元图》^①这面“妙绝动宫墙”^②的壁画中借鉴了诸多营养,也被后世画家竞相摹写。

由于宋代集国家之力组织道释画家参与绘塑,一方面使道教神像仪范进一步标准化,另一方面则借此训练了一大批道画高手,他们将标准化的神祇图像带到日后的绘事活动之中,道教神系的传播范围也因此扩大。^③宋徽宗对道教绘画格外器重,组织人制定了《九星二十八宿朝元官服图》。民间道教中,黄篆斋更是盛极一时,此时的《三才定位图》和《上清灵宝大法》^④也使道教神祇谱系更加完善。这一系统成为以后制作壁画及水陆画的主要依据。此后,水陆法会大行于元明,并且逐步完善,其神祇造像日趋成熟。

元代全真教被奉为道教的领导教派,这一时期不仅大兴土木兴建道观,而且许多寺院被道教侵占成为道观,山西永乐宫等道观就是在这一时期建成。全真道顺应三教合一的思潮,将释、道、儒三教的领袖一起拿来崇信。道教的斋醮水陆壁画艺术也随之得到空前发展,山西现存元代寺观壁画居全国首位,其中芮城永乐宫、洪洞广胜寺、水神庙、纯阳宫、万寿宫等都出现了一批优秀的杰作。^⑤道教的斋醮水陆壁画艺术也随之得

①《五圣朝元图》是吴道子画在洛阳上清宫西壁的道教壁画,是吴氏的代表作,一直被奉为道教壁画的范本。宋代道教壁画主要是继承吴道子为代表的大唐风格,这被宋代文人视为一种艺术极致,是不能突破,也不可能突破的。

②《全唐诗》,《冬日洛城北谒玄元皇帝庙》,上海古籍出版社,1986年,第224页。“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”。

③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。

④《上清灵宝大法》保存了宣和神祇系统的三百六十分位名目,大致有以下诸神:“三清、六天帝君及二帝后、三十二天帝、十太乙、日、月、星宿、三官、四圣、历代转经法师、三元、五岳及诸山神、扶桑大地及水府诸神、丰都大帝及所属、天枢院、驱邪院、雷府等部主宰及所属、各种功曹、使者、金童、玉女、吏役等,城隍土地及以上各种神祇所属兵马。”

⑤柴泽俊:《山西寺观壁画》,文物出版社,1997年,第6页。

到空前发展。^①它们不仅是元代壁画经典之作,而且还是道教神祇完整体系的集中反映。现存的水陆仪轨大都成熟于这一时期,水陆绘画也达到高峰。

明、清时期人们的宗教信仰不像唐、宋时期那样虔诚。^②这一时期的佛道神鬼及人物画逐渐趋向世俗化,这一时期的水陆画也少了很多庄严与肃然,更增加了世俗和人情的气息,三教九流、诸子百家、市井乡民等开始出现在大殿上,这是水陆画抛却神秘的宗教色彩,转投世人怀抱最为真实的展示。^③

明代的朱元璋,非常重视道、佛在民间丧葬习俗中的地位和影响。他让人编纂《大明玄教立成斋醮仪范》称:“官民之家,若有丧事,非僧非道难以殡送。若不用此二家殡送,则父母为子孙者是为不慈,子为父母是为不孝,耻见邻里。”^④由于明初,全真道和元代亲密的关系被明政府疏远,正一道由于其斋醮仪式备受朱元璋的青睐而开始大兴其势,朱元璋认为此种仪式“宜人伦,厚风俗”,因此倍加推崇。这就使得明代的各朝皇帝对斋醮之事非常崇尚,以至于大事小事均要进行斋醮,这也直接对民间的斋醮活动形成了深远的影响。^⑤在此文化背景下,明代的水陆法会非常兴盛,所保存下来的水陆画也最多。

明代的神祇信仰主要是对民间俗神的崇拜,如城隍、土地和灶王。虽然俗神信仰不起源于明代,但明代为这些地祇“封官加爵”,使得他们在众神中的地位陡然提高。此外,像文武财神、药王、天妃、八仙等信仰在民间广为流传。

现在山西省博物馆内还保存有原右玉县宝宁寺的一百十六

① 方天渊、范金鳌:《中国殿堂壁画全集·元代道观》,山西人民出版社,1997年版,第10页。

② 柴泽俊:《山西寺观壁画》,文物出版社,1997年,第7页。

③ 史宏蕾:《神祇众相-山西水陆寺观壁画中的艺术与科技价值》,中国社会科学出版社,第19页。

④ 《大明玄教立成斋醮仪范》,《道藏》,第九册,第2页。

⑤ 卿希泰:《道教与中国传统文化》,福建人民出版社,1992年,第128-136页。

轴明代水陆画,是中国现存水陆画中的极品之一。另外,在北京白云观、首都博物馆及甘肃古浪县博物馆中,也保存一些明代道教水陆画。明代水陆画继承了唐宋道释人物画的成就,同时在发展中表现出世俗化的时代特点。

道教向世俗化发展的过程中和民间宗教密切结合,使得清代的民间宗教泛滥,如黄天教、三一教、混元教等有200多个民间宗教和结社。这些民间宗教的兴起,也簇拥着道教诸神世俗化倾向的发展。

清代水陆画上的神仙像进一步增加。据道光四年(1824年)重刊《水陆仪轨》所载,仙佛神鬼、三教九流等名数近千。除了十地菩萨、五方佛、天龙八部、比丘尼、十大弟子众罗汉等等佛教常见的名位外,还有民间故事里的八仙和苏东坡、佛印、济公等。道教里的北极大帝、南斗星君、十二宫辰、九曜星君、二十八宿、六十花甲、太岁、华盖、日月天子以及门神户尉、东厨司命府君、四渎、五岳、水府诸神,雷霆风雨、园林、药草、百谷、花果诸神,城邑、舍宅、名山、桥梁、道路、舟车、道场诸神等。正后元妃、帝子王孙、十方诸国之辅相公卿、文武官僚、历代名臣、夫人命妇等统治阶级人物;普通劳动人民,都被列入水陆画中的题材内容。^①

如今各地留存下来的水陆画作品多数是明、清时期的。比如山西运城市闻喜县吴吕村元代水陆殿,殿内张挂了一套题记为明万历三十一年(1603年)至清代康熙十四年(1675年)的道教神祇图,包括三清画像、朝元图、道教诸神、护法神等共计41幅。此外,稷山青龙寺水陆殿壁画保存较完整,通过诸神仙鬼怪、帝王后妃、阴曹地府等形象的描绘倡导“因果报应”思想。晋南定林寺、山西芮城永乐宫的明代壁画也绘有水陆功德,是研究水陆画艺术的重要作品。在北京、甘肃的河西地区,广东的佛山等地;尤其是1988年在江苏高淳发现的一批道教水陆画(图3-59斗姆众真图、图3-

① 王树村:《中国民间美术史》,岭南美术出版社,2004年,第408页。

60判官)^①,是目前国内保存较为完整的道教水陆画之一。清代水陆画的创作,在明代的继承上持续发展。通过细腻的工笔重彩来表现画面的装饰美,追求华丽饱满的画面效果;另有一些作品则表现为简约的风尚;还有一些作品则吸取了文人画的一些画法,甚至采用了水墨淡彩的画法追求人物姿态的活泼和物体的动感。由遗存至今的明清水陆画作品可以看出,明清时期,道教的斋醮活动是频繁地、有延续性地、不断地进行。^②

此外,儒释道三教在不断渐进中,逐渐呈现出融合之势。如



图3-59 斗姆众真图



图3-60 判官

① 图片由四川省社会科学院李远国研究员所收藏。

② 卿希泰:《道教与中国传统文化》,福建人民出版社,1992年版,第203页。

南岳慧思、陶弘景都倡导佛道双修,宋代理学也是如此。唐代首先提出“三教合一”,但三教在当时是并驾齐驱的。元代的全真派直言不讳地提倡“三教合一”,积极地推动融合,最终呈现元明时期三教的完全混同。在“三教合一”绘画艺术的表现中,山西宝宁寺水陆画把三教融合思想表现得淋漓尽致。在本堂水陆画中,共有释道人物一百零八幅,各种世俗人物十二幅,反映当时社会生活的画十三幅。^①在此绢本中,在道教中,地位仅次于“三清”的天神——“四御”被列与佛教诸天的地位相等,这是由于水陆绘画为佛教绘画,因此道教最高神祇的地位,虽然没有得到图像化的最大斋供,但并不意味着道教低于佛教的地位。^②在这里说明当时的民间画工已经不仅仅是在绘画和宗教上的简单思考,更重要的是已经深入思考宗教融合的问题。水陆画让人们看到了社会演进的步伐。

在民间画工所绘制的图像中,他们也发挥自己的想象力表现每个人心目中的神灵世界。这些绘制的神灵也是他们人格化的宗教体现。

明清时期的水陆画一般是由民间专业画工绘制。明代的民间画工有行会组织,称画帮、画场、开设画铺,承揽画水陆画之类的活计。水陆画中的神像设计,无论是佛教中的佛、菩萨等神像,还是道教神像、民间神仙都有传统的固定模式和画法。由邹德中编著,完成于明成化九年(1473)的《绘事指蒙》一书,书中载有《画神像布置威仪》一节,是当时民间画工绘、塑道教神像的工具书,其中有:

1.三官并四圣,皆有左青龙、右白虎。把门用灵官、用符官,从人用黄包力士。

① 山西省博物馆:《宝宁寺明代水陆画》,文物出版社,1988年版,第4页。

② 史宏蕾:《神祇众相——山西水陆寺观壁画中的艺术与科技价值》,中国社会科学出版社,2013年,第72-78页。

2.东岳,下有二镇殿将军,金甲钺斧把门。面前用四相或六曹丞相,并符官。从人交脚幞头锦衣御龙直。

3.五显财神,下有二鬼,披甲镇殿把门,名离娄、师旷。用六曹并符官,直脚幞头,锦衣御龙直,随身中馈官。

4.伍子胥、下有二鬼名曰吞沙、喝海。

5.城隍下有二鬼,披短甲、短袍把门,名青提、呼唤。用判官、急脚子。从人用三山帽、红抹额打结、袍枝绿色,紫袄子,紫长扇。刘李王亦同。

6.佛道帝王、侯相等神座下,左右侍从把门等。佛座或东、西、南、北四天王,或东、西二天王,或金刚。

7.天尊座下二真人。

8.凡帝王与王侯皆可用玉带、枕椅、黄搭当、黄幔帐、黄沥水。

9.凡公与相公并已下,皆用金带金交椅,搭当用青、绿、红紫,或虎豹皮。幔帐沥水,只可用紫、绿、红。善神不可坐虎豹皮,只可用青绿、羊皮或鹿皮。

10.神道正尊,服色多用正五色。余者从人,多用诸般褐色(紫褐、铁褐、香茶褐、秋茶褐、獬子褐、唐褐)、土黄之类。宝盖盖中间,绿退云子,边用金边,红裙带红腰带两重,黄裾或青绿。

11.至尊要福像威严,尊重自在。从人要急健瞻视。人足不可立人头上或肩上,或远或近则可。对(并)坐者,东边左手略高些,西边右手低些。坐东者离分中线四寸远,坐西者亦离分中线四寸远。坐远者先朽定。

12.正尊一尺高坐身,从人立地高一尺。中间要留神路,名曰“财门”。两边布置要丛杂紧密顾盼。手中所执器刃,不可相犯他人手面。空处用树或云布满。人在上者顾下,人在下者仰伏于上^①。

^① 转引自王树村:《中国民间美术史》,岭南美术出版社,2004年,第400页。王树村编著:《中国民间画诀》,北京工艺美术出版社,2003年195-201页。

总之,民间画工怀着虔诚或敬仰的心理,进行水陆画的创作,为我们呈现了一个神秘的神灵世界。历史的长河中,水陆画经过五代及北宋的流传与发展,已经逐渐形成一套完整的规模。这些神仙鬼怪作品由民间道释画高手绘制,艺术精湛,在历史长河中为人们带来了心灵的归属。同时,这些水陆画作品也成为中国美术史上无比璀璨的艺术瑰宝。

这种道教水陆道场画,实际上是道教斋醮科仪的图像化形态,从现存的很多道经图像来看,明显能感受到两者之间相互的影响关系,下面我们将以道经中所保存的一些存思图像来说明两者之间的这种关系。

存思,即默想诸神形象。存指意念的存放,思指冥想其形。它原是汉代流行的一种历藏内视的养生术,用于自身修炼。道教将存想作为修炼的法术,成为道教法术的大宗。^①通过想象身中、身外之神,达到长生久视的目的。英国爱德华·吉本在《罗马帝国衰亡史》中也借用禁欲苦行大师的话谈到过存想的方法:“你若独处密室,须紧闭房门,坐于一角落之中;使你的思想超越于空虚的、短暂的万物之上,垂下你的头,将胡须和下颌依在胸部,两目注视腹部中间,意守丹田,搜索心灵的位置、即灵魂的处所。起初,一切都是黑暗,身感不舒适;然而,倘若你昼夜坚持不懈,你将会感到不可言说的快乐;灵魂一经发现心之处所,它就会笼罩在神秘的幽光之中。这幽光是失常的幻觉的产物,是空虚的身体和空虚的头脑的生成,寂静教徒把这幽光认作上帝圣洁而又完美的本体。”^②这里爱德华·吉本所说的存思的方法和道教所讲的存思众神有着许多相似之处,说明东西文化中存思在宗教中的重要意义。

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

② [美]莫蒂默·艾德勒、查尔斯·范多伦编:《西方思想宝库》编委会译编:《西方思想宝库》,吉林人民出版社,1988年,第1503页。

道门中人认为,存思图像包括两种,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以及水陆法会中用以斋醮所用的图像。

《道藏》卷首有整幅朝拜元始天尊的图像,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,杂乱的意识就会被抑制,进入“道”的境界。

道门中人“存思”修炼中有其具体的方法、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。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。”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。”“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,而通过存想“我之身”达到救赎自身和家人的目的。下面从道经《太上老君大存思图》的《行道时存云气兵马》等图像中我们可以看出“存思”活动所具有的方向性:

在《行道时存云气兵马》图(图3-61)^①中,我们可以清楚看到“存思”是沿着线形路线进行的。

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

^① 图片选自:《道藏》,第18册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第720页。

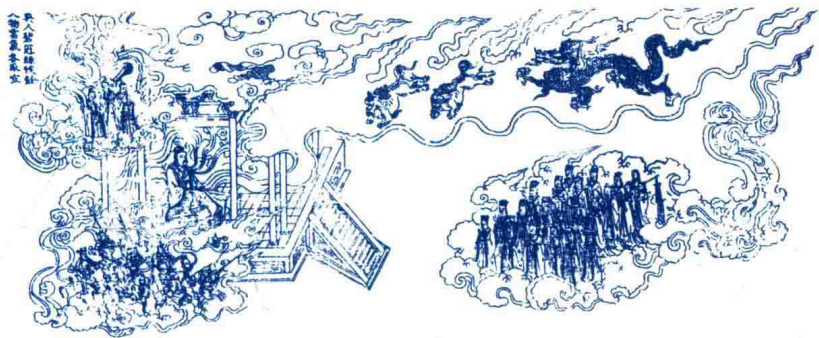


图3-61 行道时存云气兵马

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……^①

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。

在《登高座存侍卫图》(图62)^②中,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。^③

此图根据一定的线路按照神仙等级,把天宫众仙的形象加以

①《道藏》,第18册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第721页。

② 图片选自:《道藏》,第18册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第722页。

③《道藏》,第18册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第723页。



图3-62 登高座存待卫图

描绘。右边是圆形的螺旋状的云纹,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,用有限的仙人形象,表现出了繁多的众仙特征,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,淋漓尽致地显露表现了道人在存思过程中心中所目视的天国情貌。

最后一幅图像是《万遍竟云驾至》(图3-63)^①,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。^②

① 图片选自:《道藏》,第18册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第722页。

② 《道藏》,第18册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第723页。

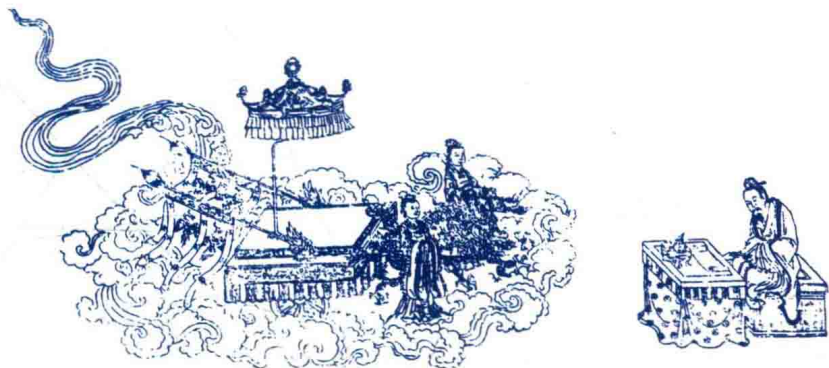


图3-63 万遍竟云驾至

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，等待着存思修炼成仙之人。通过画面表现了按照一定的修炼程序所依次存想的神仙，潜心修行定能长生成仙，满足了道人们孜孜以求长生成仙的愿望。

这一特点从杜光庭《太上黄箓斋仪》卷一我们也可清楚看出。

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。^①

①《道藏》，第9册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第181页。

又见《云笈七签》卷四十三记载：

入室东向，叩齿三十二通，先瞑目思素灵宫清微府中青气赤气相沓，郁郁来下。入兆身中泥丸上宫，便咽九气。次思，兰台府中赤黄二气相沓，如先来下，入兆身绛宫中，便咽九气。次思皇堂府中白黑二气相沓，如先来下，入兆身脐下丹田宫中，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，并从素灵宫兰台府下，入兆身绛宫中……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，浩田以启明通天宝符，以授兆身。次思……^①

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，达到寿比南山或解除人生困厄的最终目的。仙界的神仙兵将、玉女仙童能解除人生所遭遇的种种灾难。在这些充满浪漫主义色彩的存思所想的图像作品中，充满了道教的神仙鬼怪思想意蕴，正是这些内蕴着浪漫主义色彩的存思图像，也和道教斋醮水陆画一样给人们带来对生命永恒的无限遐想，二者互为促进，相互影响并日益丰富和完善。

二、含有“道教”元素的水陆画举要

前文谈到含有道教元素的水陆画很多，现在保存下来的水陆画作品多数是元明清时期的。下文以山西永乐宫水陆壁画、甘肃

^①（宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七签》（一），中华书局，2003年，第949-950页。

河西佛、道水陆画两种类型进行分析介绍。

(一)水陆“道教”壁画——山西永乐宫壁画

随着水陆法会的兴盛,元明时期,一些寺院里修建长年专用的水陆殿作为水陆道场。在水陆殿四壁绘制水陆法会所启请供养的佛、神、仙画像,与殿堂功能融为一体,气势宏大,山西永乐宫壁画即是大幅的道教水陆壁画。

古代道观和佛寺一样,绘有壁画。从东汉到清代1800多年的历史进程中,随着道教的发展全国曾建数千道观,但是因宗教的兴废,自然和人为的损毁,使道观大部残毁,壁画也所存无几。山西芮城永乐宫是国内遗存元代早期水陆壁画较为完好的唯一道观。其中的壁画更是集唐、宋道教绘画之精华而绘成,是道教壁画的光辉遗存,也是世界宗教艺术的瑰宝。

永乐宫是全真教的三大祖庭之一,其建筑以及壁画藻绘可能完成于元泰定二年(1325年)左右。前后营建了近百年才完工。宏伟的建筑规模和布局,使它具有极其丰富的道教艺术遗物,永乐宫三清殿的《朝元图》壁画高4.26米,全长94.68米,总面积为403.34平方米。关于道教《朝元图》,在道教美术中,一如佛教美术中的《说法图》,是一种极为流行的构图形式。“朝元”即朝谒道教最高尊神和最高权威元始天尊。其画像最早可以上溯到吴道子的《五圣朝元图》。《五圣朝元图》原来画在洛阳北邙山老君庙东西壁,东壁上画东华天帝君、南极天帝君、扶桑大帝及其部从;西壁上画西灵天帝君、北真天帝君及其部从。这铺壁画长期被从事艺术创作的人传摩学习。宋代画家武宗元也曾在老君庙重画《五圣朝元图》,现在流传的《朝元仙仗图》就是此画的部分粉本。另外一张《八十七神仙卷》也是同画的宋传粉本。两张画都不同程度地保存了吴道子的画风,是吴家样的典范作品。

在《五圣朝元图》之后还相继出现过类似的图像,如《朝真图》、《朝会图》等。《上清宝灵大法》上保存了宣和神祇系统的三百

六十分位名目,大致有以下诸神:三清、六天帝君及二帝后、三十二天帝,十太乙、日、月、星宿、三官、四圣、历代传经法师、三元、五岳及诸山神、扶桑大帝及水府诸神、丰都大帝及所属,天枢院、驱邪院、雷府等部主宰及所属,各种功曹、使者、金童、玉女、香官、史役等,城隍土地及以上各种神祇所属兵马。这一系统成为以后制作壁画的主要依据,也为我们了解永乐宫三清殿壁画神祇提供了重要线索。

永乐宫三清殿的主神是“三清”。其整铺壁画《朝元图》正是文献上所说的六天帝、二帝后率领众仙朝元的完整图像。在统一完整的画幅中表现了近二百九十位不同品位的神仙。环绕三清殿塑像的斗心扇面墙上,东西面分别是南极长生大帝(图3-64)、东极青华太乙救苦天尊和玄元十子等;扇面墙背面为三十二天帝君;正面北壁东部是中宫紫微北极大帝、天罡大圣及北斗七星、十二曜、二十八宿及历代传经法师;北壁西部是勾陈星君天皇大帝、



图3-64 南极长生大帝

南斗六星、二十八宿和天、地、水三官以及历代传经法师等。东壁是太上昊天玉皇上帝、后土皇祇和扶桑大帝、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(图3-65)和十太乙、八卦(图3-66)、雷雨诸神。南壁殿门两侧是青龙君、白虎君。

永乐宫三清殿壁画

作为元代道教水陆壁画的典型代表,图像清晰,构图完整,是研究道教神祇谱系绝好的范本。这一《朝元图》不仅反映了道教神祇的完整体系,而且经过画师的精心构思,实际上塑造了形形色色的世间形象,富有人情趣味,曲折地显示了现实中不同阶层、不同经历、不同气质、不同情思的各种人物。特别是一些组合了人、兽两种特征的形象,使人们惊奇于艺术家的表现但又觉得似曾相识,丰富了艺术的塑造手段。



图3-65 西王母

民间画工在永乐宫三清殿壁画创作过程中,关于众多神祇的排列位置十分讲究,是与三清殿建筑格局以及全真教徒的内丹修炼等诸多因素密切相关的。永乐宫的神祇构成是对唐宋以来道教朝元体系中关于三清四御模式的继承与发展,同时,结合建筑中的九宫八卦布局,将金允中《上清灵宝大法》所提到的斋醮神祇囊括其中,排列在各自所属位置,从而构建出一个完整的三清四御三界部众的道教神祇体系。^①

总之,三清殿壁画为我们保存了宋元以后千年不断的人物画丰富传统,是唐、宋、金、元道教壁画发展的最后一个高峰,它既保

^① 赵伟:《永乐宫三清殿主神祇位业图》,本文原载:《美术研究》2008年第3期,第54-60页。



图3-66 八卦神君

存了前代的优秀传统,而又在某些方面有所发展。^①永乐宫这一仅存的道教壁画完整体系不仅是探索传统道教艺术发展的重要遗存,也是中国美术史中具有里程碑意义的杰作。

(二)甘肃河西佛教水陆画和道教黄箓图个案分析

佛、道教水陆画,是佛、道教举行水陆法会时所应用的绘画种类,主要描绘宗教神祇形象和某些宗教故事,由多幅组成一套,俗称“一堂”。(甘肃地区又称为“黄箓图”)。敦煌研究院谢生保先生在《甘肃河西道教黄箓图简介》一文中谈到,甘肃省博物馆展出了武威市、古浪县博物馆收藏的二十余轴清代的佛教水陆画,绘制精美。甘肃河西四个县市博物馆中藏有一定数量且保存完好而精美的水陆画。现已初步查明河西地区的古浪县、武威市、山丹县、民乐县和陇东地区的清水县博物馆中收藏明、清两代和民国时期的佛教水陆画和道教黄箓图有9堂,共计515轴。

现将甘肃河西民乐县博物馆所藏明代嘉靖年间的一堂道教

^① 参见:金维诺《山西芮城永乐宫壁画》[M].石家庄:河北美术出版社,2001年;柴泽俊:《山西寺观壁画》[M].北京:文物出版社,1997年。

黄箓图、武威市博物馆所藏清代雍正四年绘制的一堂道教黄箓图的内容进行分析。

这两所博物馆所藏的两堂道教黄箓图共计129轴,描绘了道教三界(天界、人界、冥界)的神仙魔怪等众多画像。其中有道教的主尊神:三清、四御、三官大帝;星辰之神:斗姆、九曜、二十八宿、北极、南极、魁星、文曲星、太白金星等星神;道教神仙:三十六天尊、九天玄女、八大仙人、麻姑、妈祖等;道教祖师真人:张天师、葛仙翁、许真人、南北五祖、七大真人等;护法之神:四大元帅、四值天神、六丁六甲、六十元辰、四方神将、王灵官、赵公明、关圣帝等;自然之神:龙王、河君、四渎五岳、雷公电母、风伯雨师、山神、土地神等;冥界之神:城隍、十殿阎王、丰都大帝、阴曹判官等;民间俗神:三皇五帝、无生老母、送子娘娘、门神、灶神、火神、蚕神、茶神、五瘟神、药王等。可以说道教神仙谱系中的众神几乎都有所描绘。并把不同阶位的近300位神仙在画面中展现出来。诸如有一轴中描绘一、二位尊神的;也有一轴分两层、三层描绘9—18位、20—30位神灵的画面,画面内容丰富而精美多样。

1. 民乐县博物馆藏明代道教黄箓图(见图3-67、3-84)

2. 武威市物馆藏清代道教黄箓图选例(见图3-85、图3-89)

谢生保先生认为,河西水陆画在其人物造像和艺术风格上与敦煌莫高窟唐、五代、宋时期藏经洞发现的绢纸画及元代的壁画风格十分相似。元代以后,敦煌壁画中开始出现道教人物和神仙画像,而通过前文图像可以看出,在河西地区发现的明代水陆画中,也有民间画工所绘制的大量的道教人物和民间众神。武威市博物馆刘茂德认为,这种相似不是偶然,绘制敦煌壁画和河西水陆画的应是同一批人。刘茂德认为,宋朝以后,南方海上丝绸之路衰败,敦煌石窟艺术的营造失去了经济来源。至明代,元朝的统治虽然被推翻,但无力收回河西走廊全境,便以嘉峪关为界,将敦煌划为域外之地,三百年间无人修窟,那些创作敦煌艺术的画



图3-67 玉清原始天尊



图3-68 上清灵宝天尊



图3-69 太清道德天尊



图3-70 玉皇大帝



图3-71 王母娘娘



图3-72 马元帅



图3-73 斗姆



图3-74 二十八宿



图3-75 丰都大帝

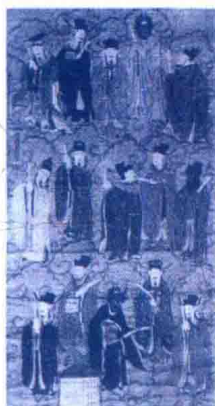


图3-76 各地城隍



图3-77 八殿阎王



图3-78 十殿阎王



图3-79 王灵官



图3-80 赵公明



图3-81 白虎、玄武



图3-82 青龙、朱雀



图3-83 五祖七真



图3-84 大罗群仙



图3-85 炳灵公



图3-86 吕洞宾



图3-87 钟离权



图3-88 天蓬、天猷



图3-89 翊圣、玄武

师便流落到河西酒泉、张掖、武威等地,为了谋生,他们为河西诸县的寺庙绘制水陆画,并把这一技艺代代传下来。

通过学者考证,我们也得以了解甘肃河西民间画工之所以能创作出精美的水陆画和黄箓图,是基于艺人们对前人经验的学习

和借鉴,同时也是基于当时社会生活所创作的水陆画,这些画作充分发挥了他们的想象力和创造力。因此,也使得佛教水陆画和道教黄箓图的绘画风格呈现出瑰奇多彩的面貌。儒释道三教在历史上相互斗争又相互包容,尤其至宋代以后,随着儒释道三教进一步的融合,佛、道之间互为吸收借鉴,这样出现了佛教水陆画中有道教的神灵画像,道教黄箓图中有佛教的神灵画像。佛道画像中绝大多数尊神的画像都是相同的,不同的只是称谓的差异。如道教的斗姆,佛教称摩利支天菩萨;道教的送子娘娘,佛教称鬼子母神。而辨别这佛道画像,主要看佛道敬奉的主尊神、护法神以及宗师门徒的不同。佛教水陆画中要画出佛陀、菩萨、天王、明王、弟子、罗汉、力士、《水陆缘起图》,而在道教黄箓图中,通常不描绘这些内容。甘肃河西道教黄箓图中所描绘的道教的神、仙、元帅、天将、天师、真君、真人等在佛教水陆画中一般不绘制,但也不是绝对的。如河北石家庄市毗卢寺水陆殿壁画中就绘有道教的玉皇大帝、天妃圣母。山西右玉县宝宁寺明代水陆画中绘有道教三官大帝、太乙天尊等。民乐县博物馆藏明代道教黄箓图中绘有佛教的阿修罗王、天龙八部。古浪县博物馆藏明代水陆画中绘有道教三官大帝、四圣真君、赵公元帅。明清以后的水陆画与道教黄箓图基本上打破了佛教与道教的佛、神体系的严格界限,增加了许多民俗神,并把历史、神话、佛经故事和二十四孝故事中的人物也画入了水陆画和黄箓图中^①。水陆画与黄箓图实际没有太明显的区别。

此外,北京白云观目前保存有三百四十余幅明清两代道教水陆画,有三清像、三官像、太上老君像、四值功曹、钟馗像等,几乎包括了道教所有的神仙。在首都博物馆还藏有明清时期道教与

^① 谢生保(敦煌研究院):《甘肃河西道教黄箓图简介》,原载李淦主编的《道教美术新论——第一届道教美术史国际研讨会论文集》山东美术出版社,2008年11月,第349-361页。

民间诸神的水陆画,如《三官大帝四圣真君像》、《关元帅像》等。另外,广东佛山博物馆藏有百余幅清代的水陆画,这批水陆画比北方水陆画稍大,有着迥异于北方水陆画的特点。佛山在明清时期已经形成了一些专门为寺庙、宗祠或个人批量生产宗教画像的画店,民间画工多受雇于画店业主。佛山水陆画内容除了水陆道场必须悬挂的十殿阎王及城隍、土地等神灵外,还有日月星斗、三清四御、天尊帝王、龙王天妃等道教诸神。画作中并题有画店店铺及作者姓氏。此外,近年来发现的江苏高淳道教水陆画计三百二十幅,其中有太乙真人、南极仙翁、三清、众天仙等神像;十二时辰神、各洞府神、十殿阎罗等神像。在举行仪式时,水陆画按照神位高低依次排列,营造出庄严、神圣的气氛。^①另外,在我国许多少数民族都曾受到道教影响,特别是我国西南与中南地区的少数民族,所受道教影响更深。广西、云南两省瑶族地区的“师公画”(八仙、三清等神仙),湖南“盘王画”、“功德画”、“神图”、“傩画”(分有道教神像、佛教神像、巫教神像和地方神像)等,都是民间宗教祭祀活动时用来悬挂的神像画,因此也是属于水陆画一类。这些水陆画给予古代人们一种对于美好生活的渴盼。

三、研究水陆画、黄箓图的价值

通过对永乐宫水陆壁画、甘肃河西等地佛道水陆画和黄箓图分析我们了解到,正是透过民间画工所绘制的水陆画和黄箓图中的神仙鬼怪,给信众带来生活的希望和对善恶的评判标准。自隋唐之后,宋元之时,儒、释、道三教融合,佛教水陆画和道教黄箓图给我们提供了具体的形象资料。从水陆画中,我们可以较为清晰地看出,佛、道两教是如何把儒、释、道三教的神、佛、仙,按地位、层次、职能有条不紊地组织在各自的神像系统中,既不矛盾,又合

^① 胡知凡:《瑰奇清雅——道教对中国绘画的影响》,上海辞书出版社,2011年,第228页。

情合理。也更能够让人们清楚地看到道经中所描述的道教神仙庞杂的谱系面貌特点。

中华民族地域辽阔,民族众多。因而,在中华大地上从来就没有全民性地信仰过一种宗教。中华民族自古以来崇信万物有灵的观念,同时,中华民族的本土宗教——道教也是一个善于吸纳众神为我所用的宗教团体。道教思想的核心是神仙信仰。而世界上没有一个国家的神仙数量可以和中国相媲美。中国的老百姓是“逢神即拜”,“临时抱佛脚”,“无事不登三宝殿”。拜神带有强烈的功利性目的,拜佛敬神的目的就是为了消灾避难,发财升官,生活吉祥如意。因此,无论是佛教的还是道教的神,大多数人们都不分彼此地去敬奉。从各地民间众多的庙宇、道观中也可以发现很多儒释道三教神灵共奉的现象。因此,通过观看历史上遗存下来的这些水陆画和黄箓图中,也明显让人们感受到中国人的宗教信仰观念。^①

中国各地遗存下来的水陆画和黄箓图中描绘有自宋元明清以来不同朝代、不同阶级、不同民族、不同行业人物的服饰、道具、场景。这些画面特点表明了不同时期人们的地位身份、生活情貌等真实的反映。古代的画师在继承前代画师的样稿而描绘佛、神、仙的画像基础上,诸如帝王、大臣、百姓的服饰和道具、场景都是按照当时社会的风俗制度而完成绘制的,因此,能够让后人通过画面更好地了解古人的生活。

中国古代绘画中道释画是一个主要门类。历史上出现的道释画名家诸如顾恺之、曹不兴、阎立本、吴道子、武宗元等人数众多。但元代之后,中国出现了以写意画、山水画、花鸟画为主的文人画。这时从事和继承中国工笔人物画的,多是那些被文人所鄙

^① 谢生保(敦煌研究院):《甘肃河西道教黄箓图简介》,原载李淦主编的《道教美术新论——第一届道教美术史国际研讨会论文集》山东美术出版社,2008年11月,第360页。

夷的为寺院、宫观绘制水陆画、黄箓图的民间画师。而中国美术史中大多由文人所撰写,因此对这些民间画师之作品很少提及。如今,如上所述的保存较为完好的精美水陆画和黄箓图也是中国美术史上当之无愧的艺术珍宝,值得当我们予以很好的重视和研究。

第四章 道人画家

道经图像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,也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。道经图像的大量绘制,也催生了众多的道人画家。他们着力挖掘道教的神仙文化和道门中的内丹、存思修炼等内容,并用美术图像表现出来,同时,中国古代绘画史上也出现了大批善画道释画的文人画家和道士画家,为我国传统绘画艺术展现了无尽的魅力。《图画见闻志》曰:“且古人所制佛道功德,则必专业励志,曲尽其妙,或以希福田利益,是其尤以着意者,况自曹不兴、晋顾恺之、戴逵、宋陆探微……无不以佛道为功。”^①

就美术题材而言,在道教创立之先,反映神仙的美术题材就已经出现。自先秦以来的美术创作题材不少来源于中国古文献记载或民间传说。这类传说不少都和道教丰富的神仙图谱联系在一起,诸如黄帝、神荼、郁垒、青龙等形象都成为道教绘画所表现的重要内容。围绕这些遗留下来的神仙文化遗产,中国传统美术发展史上出现了大量的道人画家,流传后世的诸多美术作品中也有大量的和道教相关的作品内容和形式,他们大多都和道门

^① (宋)郭若虚著,俞剑华注释:《图画见闻志》,江苏美术出版社,2007年,第30页。

中人紧密联系在一起。

汉代,我国绘画内容主要以描绘神仙形象的人物画作品为主,神仙绘画大为发展。成书于东汉的《太平经》中就有乘云驾龙图、东壁图、西壁图等存想神仙的图像,只可惜历史久远,已经无从知道刻画者的姓名。《淮南子·汜论训》中说:“今夫图工好画鬼魅”^①。王充在《论衡·无形篇》中也记载关于神仙的绘画:“图仙人之形,体生毛,臂变为翼,行于云则年增矣,千岁不死。”^②从以上记载可以看出汉代美术作品中神仙题材是很流行的,例如伏羲、女娲、东王公、西王母等等形象是常见的题材。两汉尊奉黄老,反映道教教主老子形象也相继出现。道教创立后,神仙美术便成为道教用来宣教、弘教的重要手段。从道教创立一千八百多年以来,反映神仙信仰的道教美术也呈现出令人惊叹的成就。而描绘神仙道画的画家也日趋增多,部分画家也成为中国神仙道画杰出的代表和领军人物。

随着佛教的传入以及在魏晋的流行,道教的兴起、崇尚老庄玄学思想的盛行,使得魏晋时期整个造型艺术从内容到形式都发生了重大变化,美术创作空前繁荣,尤其体现在释道人物画的创作上,翻看历代画史,善画的画家、道门中人众多,名家辈出,在整个时代中都起着引领艺术潮流的作用。当时的道画,为了和老子犹龙之说相附合,多以龙为画题。东吴时画家曹不兴以画龙冠绝一时,唐人张彦远《历代名画记》说:有不兴之“纸画《龙虎图》,纸画《清溪龙》、《赤盘龙》”等。此外,尚有魏末晋初画家荀勖《搜神记图》、东晋司马绍的《洛神赋图》、《穆天子燕瑶池图》、《瀛洲神仙图》、东晋顾恺之的《列仙图》、《洛神赋图》等。

南北朝时期,绘画名家据史料可考的有三十余人。又因南朝

①(汉)高诱注:《淮南子注》卷十三,世界书局《诸子集成》本影印,1986年,第216页。

②(东汉)王充:《论衡》,上海人民出版社,1974年,第24页。

佛道盛行,而道释人物画也较前代更有发展,寺观壁画数不胜数,这一时期善画道释人物的画家有:南朝刘宋时期陆探微^①、南朝梁时著名画家张僧繇、宋人谢稚、蔡斌、张善果、尹长生、南朝宋画家宗炳等。

北朝时期的石窟壁画、墓室壁画、石刻、砖刻和漆画等艺术都已具备很高的水平,而卷轴画较少,画家人数也不及南朝。其中多数绘画构图及设色简单,风格质朴。如:北齐画家曹仲达、北周画家袁子昂、北周郑法士等人绘画的人物壁画及孙尚子的道释人物画,甚为精彩。

南北朝时期墓室壁画大多为民间画工所画,其代表作品诸如:河南洛阳出土的北魏石刻画《乘龙升仙图》、江苏省丹阳建山金王陈墓出土的南朝模印砖画《羽人戏龙虎图》等,充分表现了道教的升仙思想。而魏晋时期的道人画家的作品,还没有完全形成自我的风貌特点。此时,道人画家所描绘的题材也主要是延续早期神仙崇拜的内容,多画龙、东王公、西王母、伏羲、女娲、太上老君、星宿神等。

盛唐时期,随着儒释道三教并立和道教审美文化的繁盛,产生出多元、丰富、兼收并蓄的思想内蕴。道教思想家们在继承前人思想的基础上发展创新。唐代司马承祯站在道教学者的角度,从审美判断的主观性出发,提出“坐忘”的审美心态和“修心”的内炼标准,以老庄思想为依据,吸收佛教止观、禅定的方法,在道教由外丹转向内丹、由外向内探寻成仙之道的过程中起了重要的理论指导作用。其思想核心尤其重视修炼过程中的内心体验和对审美快感的把握。这种思想在唐代文学绘画理论中都有所体现。例如唐代张彦远《历代名画记》中说“凝神遐想,妙悟自然。物我两忘,离形去智,身固可使如槁木,心固可使如死灰,不亦臻

^① 王宜娥:《道教与艺术》,台北:文津出版社,1997年,第155页。

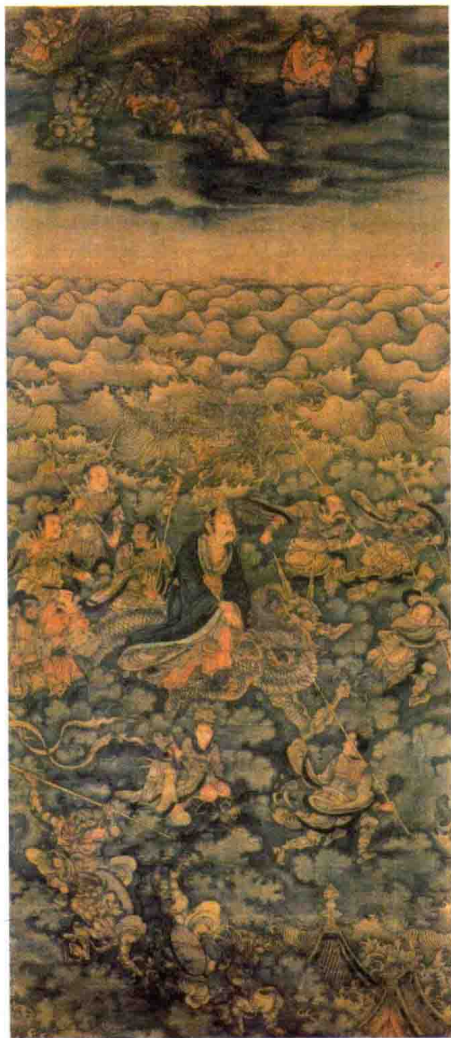


图4-1 (南宋)水官图 佚名
(旧传吴道子)

于妙理哉。”^①唐代画家张璪提出“外师造化,中得心源”的艺术创作理论,说明艺术家在创作时要使万物进入自己内心深处,才能把握万物的本体,即“道”。这正如老庄所讲的“心斋”和司马承祯“坐忘”,使心与手融为一体。表现在美术作品上,尊重自然,将自然之象,通过作者的“澄怀观道”,变为审美意象展现出来。这种具有道家、道教的艺术审美思想对当时的文人雅士影响很大,因此,当时的画家也创作了大量蕴含道教思想的艺术作品。

《宣和画谱》中有关唐代道教内容的文人卷轴画和道士所作的卷轴画很多。唐代画家有七十七人,有作品一千一百八十六件。其中阎立德、阎立

本、张孝师、范长寿、吴道玄、梁令瓚、杨庭光、孙立、常粲、张素卿、陈静新、解倩等人皆善画道教神像画。^②初唐时期世俗人物画较

① 张彦远:《历代名画记》卷二,人民美术出版社,1963年,第29页。

② 王宜娥:《道教与艺术》,台北:文津出版社,1997年,第164页。

少。盛唐时期山水花鸟画日趋受到重视,并开始与道释画平分秋色。晚唐时期道教画人物形象表现更加真实。其中唐代吴道子成就最为突出。吴道子的画以宗教绘画为主,被称为“吴家样”(图4-1水官图)^①,不仅对唐代绘画有很大影响,而且对宋以后尤其民间宗教绘画、雕塑影响深远。诸如宋代的宗教画家高益、高文进、武宗元等人的画都没有超出吴道子的成就。从中国美术发展史上可以看出,人们普遍遵循唐代宗教绘画的形式和特定,因此,宋代及其以后宗教绘画变化很少。

中唐后,宗教美术世俗化倾向鲜明,画中的神仙形象来自于现实生活的模仿。这一时期最有代表性的画家是周昉。《宣和画谱》卷六记载,宋代御府存其作品有七十二件,其中道教内容的画有:《天地水三官像》六件、《五星真形图》、《五星图》、《五曜图》、《星官像》、《六丁六甲神像》四件、《北极大帝圣像》、《行化老君像》等。中晚唐善画道释神像的画家还有:赵德齐、赵公祐、常粲、张南本、姚思元、孙位、张素卿等。许多道教徒喜欢绘画书法创作,其绘画题材也从道释人物画转为山水、花鸟、梅兰竹菊等。在道教美术史上占有重要的地位。据俞剑华编的《中国美术家人名大辞典》中记唐代除张素卿外,其他善书画的道教学者还有道士司马承祯、清谿道人、谢自然、陈若愚等。

五代十国虽然短暂而混乱,但在艺术审美上还是沿袭了唐代传统审美风尚。据《宣和画谱》、《益州名画录》、《蜀画史稿》等有关画史记载,五代十国时画家和道画最多的是南唐和西蜀。南唐地处江南,人们崇信道教,修建寺观,绘制神仙画,故其时善画道释画的画家不少,其中最为著名的有:曹仲元、周文矩、陆晃、王齐翰、顾德谦等人。而西蜀画家家中也有众多道门画家。西蜀善画道画的画家主要是:黄筌、李升、程承辩、董从海、房从真、支仲元等

^① 图片选自王宜峨:《卧游仙云》,五洲传播出版社,2011年,第93页,图片现藏美国波士顿美术馆。

道门画家。

总之,五代时,道教的修炼功法逐渐从注重服食外丹而向内丹转变。所以此后的道士们更加注重内在的修炼,因此,善于书画创作也逐渐成为道教徒修身养性的重要方面,道士画家渐趋增加。比较著名的有杜光庭、厉归真等。^①

宋代是道教繁荣的又一个时期,帝王崇道,并喜好绘画,道教美术也成为我国美术发展史上最为辉煌的一个时期之一。自北宋初期的道经版画,继承了唐五代的作风,木刻画家以王文沼为知名。而文人画家在创作中强调主观的作用,即所谓“心画”。绘画的题材也由道释人物画为主变为以山水、林木、花鸟及简笔水墨人物画为盛。宋代郭若虚说:“若论佛道人物,士女牛马,则近不及古。”^②而梅兰竹菊、松、柏等中国绘画题材颇受画家青睐。

据《宣和画谱》、《图画见闻志》等有关书籍所录,宋代绘画作品有三千三百多件,其中山水画有八百二十三件,占总数的百分之二十五;花鸟画一千六百七十件,占总数的百分之五十;道释人物画四百三十八件,占总数的百分之十三,这其中道画约占十之六七。与唐代相比,宋代道释人物画不甚盛行,其主要原因是道释人物画自魏晋以来缺少变化;唐末五代后,道教信仰从注重斋醮符箓、服食外丹而逐渐转向注重内丹修炼。道士画家们多以画山水、花鸟作为修养之手段,而文人画家更是视庙堂中之绘画雕塑为低俗的画工所为而很少涉足,而画史又是文人所撰写,因此,画史所记载的道释人物画较少。宋代,随着印刷术的发展,民间印刷的门神、灶神等神仙插图非常流行。道教神仙绘画作品深入到民间,产生了大量为人们所喜爱的艺术作品。北宋郭若虚在《图画见闻志》中说:“历观古名士画金童、玉女及神仙星官中有妇

① 王宜娥:《道教与艺术》,台北:文津出版社,1997年,第180页。

② (宋)郭若虚著,俞剑华注释:《图画见闻志》,江苏美术出版社,2007年,第36页。

人形象者，貌虽端严，神必清古，自有威重俨然之色，使人见之则肃恭有归仰之心；今之画者，但贵其姘丽之容，是取悦于众目，不达画之理趣也。”^①说明神像画在宋代文人画家笔下进一步世俗化。

据《宣和画谱》、《圣朝名画录》、《图画见闻志》、《画继》、《益州名画录》等画史记载，宋代善画道释画的画家主要有：石恪、孙知、李公麟、崔白、韩虬、刘永年、高克明、尹质、武洞清、赵光辅、王瓘、孙梦卿、萧照、贾师古、苏汉臣、梁楷、刘松年、陈容（图4-2 九龙图）、颜辉、李从训、赵伯驹（图4-3）等。

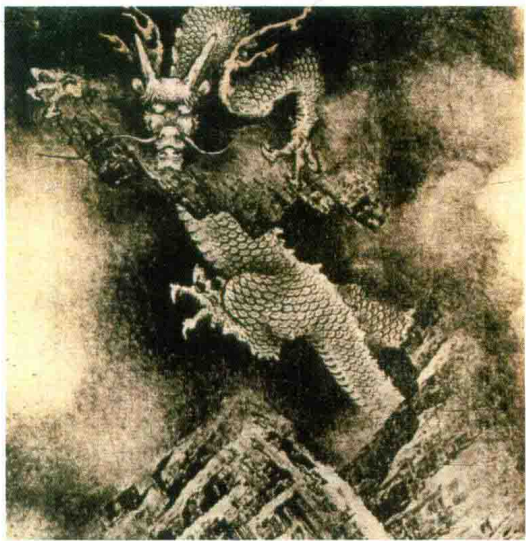


图4-2（南宋）陈容《九龙图》（局部）
美国波士顿美术馆藏

随着全真教在元代兴起，文人们把全真教的义理视为躲避战乱、寻求精神安慰的出路。文人绘画开始在中国美术史上占有了重要地位。画家表现意境，注重画面诗书画印的结合。画家所追求的与道教所追求的清静自然、天人合一的思想观念相一致。道人画家和善画道画的主要有黄公望、倪瓒、赵孟頫、王蒙、吴镇等。元代善画的道士非常多，上至天师，下至一般道士，有记载的就不下四十人，元四家中就有两人是道士。元代画人物画的主要有：王景昇、宋汝志、丁清溪、许震等；善画山水画的道士主要有：

①（宋）郭若虚撰，邓白注：《图画见闻志》，四川美术出版社，1986年，第59页。



图4-3 (宋)赵伯驹《飞仙图》台北故宫博物院藏



图4-4 (元)方从义《神岳琼林》台北故宫博物院藏

张雨、马臻、黄公望、倪瓚、方从义(图4-4神岳琼林图)、张羽材等。

总之,元代道教美术在我国绘画史上占有重要地位,尤其是文人画的兴盛、发展,强化了绘画作品的文学性,突出了笔情墨趣的表达,重视诗书画的结合,人物画创作相应减少,而山水画、枯木竹石、四君子等成为流行的画题。

至明代宣德、成化、弘治年间,画院画家人数众多。画家们的作品注重模仿佛古人,少有独创性。画风趋于妍丽工致,失去了生气和气魄。明代中晚期一部分院外画家追求创新,使山水画、花

鸟画有一定的进步。明代的人物画很少,并且多以风俗故事为绘画主题,道释人物画极少,寺观壁画和反映宗教内容的水陆画很发达,为人民群众所喜爱的版画、年画、戏曲画、插图画及水陆画逐渐兴盛,反映世俗生活的玉器、陶瓷等民间工艺在民间工匠的手中蓬勃发展。

这一时期,善画道教人物画的文人画家主要有倪端、蒋子成、丁云鹏、吴伟、汪肇、郑文林、张路、马守真、崔子忠、唐寅、刘俊(图4-5《刘海戏蟾》)、张继、张世禄、阮福之、马俊之、张伦、张靖、胡隆、徐开晋等。从



图4-5 (明)刘俊《刘海戏蟾》
美国波士顿美术博物馆藏

现有资料中可知道士画家有二十余人,其中最著名的是冷谦和二位张天师(张天宇、张宇清)、吴伯理、吴孺子、彭玄中、彭玄明、沈明远、沈礼、汪之宝、周草窗、高道士、翁孤峯、张墨崖、张迪启、刘端阳、肃以德等^①。

在道教书籍的刻绘中,万历三十七年徽派汪耕绘、黄应组刻的《坐隐图》附于《坐隐棋谱》^②卷前,是一个精致绝伦的长绘卷,可

① 参见王宜娥:《道教与艺术》,台北:文津出版社,1997年,第180-219页。

② 《坐隐棋谱》全名为《坐隐先生精订捷径弈谱》是巨册。北京图书馆藏有一部(现存美国),大兴傅氏藏有汪氏的《环翠堂园景图》一卷,长及寻丈,亦木刻本,尤为奇观。(此卷高0.258米,长度达14.86米,系钱杲绘、黄应组刻,万历间汪氏环翠堂刻本。)



图4-6 (明)有像列仙全传

称得上是木刻画里的奇作。玩虎轩的主人汪光华刻《有像列仙全传》^①、由黄一本刻《有像列仙全传》(图4-6)^②插图精美,富于想像。^③黄德宠刻《仙媛纪事》^④的插图也是不朽之作。^⑤

清代,由于清政府对文化艺术的压制,绘画成就不突出。在清代画坛上以王原祁、王时敏、王鉴等为代表的复古派占正统地位。他们主张“师古人之心”和“师古人之迹”,通过画作主要表现他们对现实世界的强烈不满和孤寂、冷漠感伤的情绪。

在清代画家中,很少有专画人物画的画家,即使画人物,也多是反映文人的风俗画,画道释人物画的主要是民间画工。清代善画道释人物画的画家有:吕学、陈书、高其佩、黄慎、罗聘、任熊、任颐、陈崇光、陈炳善、陆靖之、徐枋等。北京白云观还保存有道光庚戌年陈鑑画的描绘丘处机和其弟子的《雪山应聘图》。

清代善画的道士也很多,有史可证的七十余人,其中最著名的是兼具人物、山水、花鸟功底的朱耷、牛石慧、苏长春等。

①《有像列仙全传》九卷,题明王世贞编,汪雪鹏补,明万历中玩虎轩刻本。郑振铎先生藏有最初印的白棉纸本,最为神采奕奕。

②图片选自郑振铎:《中国古代木刻画史略》,上海世纪出版集团,2011年,第107页。

③郑振铎:《中国古代木刻画史略》,上海世纪出版集团,2011年,第75页。

④《仙媛纪事》九卷,又补遗一卷,明钱塘杨尔曾辑。插图的刻工精绝。

⑤郑振铎:《中国古代木刻画史略》,上海世纪出版集团,2011年,第115页。

清代画坛,除了人物、山水、花鸟等题材众多画家热衷描绘以外,以道教神仙为题材的民间工艺美术也很盛行,诸如版画、插图、年画等形式也普遍被普通群众所喜爱。在版画方面,顺治十四年(1657年)徽派木刻鲍承勋为李藩写的《太上感应篇图书》刻图^①、海宁蒋氏别下斋刻的《阴鸷文图证》^②(1844年刻)等人物形象生动而有变化,线条细致而不板直。

民国以后,道教日趋衰微,道教美术和历史上的辉煌时期无法比拟,但是很多道教神仙题材内容作为民俗文化的重要形式而广泛流传于民间,并被民众所喜爱并接纳。

总之,道教创立后,中国的绘画发展史上出现了众多的以描绘道教神仙人物以及和道教斋静思想紧密相连的山水、祥瑞花鸟画家,他们人数众多,成就突出。现在,让我们通过历史上几个不同时期与道教绘画紧密相关的道人画家作个案分析,以便人们对中国的道人画家有更深入和全面的了解。

第一节 宋徽宗与道教绘画

宋徽宗赵佶是中国历史上唯一一位集帝王、道士、画家、书家于一身的皇帝。从史料记载看,他作为一国之君,对道教的兴趣明显高于国家治理,甚至自称“道君皇帝”,在他的引导下掀起了北宋崇道的第二次高峰。同时,他在绘画、书法方面极有天赋,自成一派。流传至今的由徽宗题词画押的绘画作品约有20件,思想内涵几乎都与道教思想有关,多寓意或直接宣扬祥瑞思想,其作品中融入了诸多道教美学审美理念。

在历代崇道活动中,宋代处于全面活跃时期,宋真宗、宋徽宗

① 郑振铎:《中国古代木刻画史略》,上海世纪出版集团,2011年,第166页。

② 《阴鸷文图证》四卷,(清)费丹旭绘。

两朝,达到狂热程度。据史书记载,宋徽宗时代,在国家内忧外患、无力扭转乾坤的时候,徽宗却在修道与艺术中流连忘返,把国家命运交托与道教,在道教中寻找希望,在艺术中陶醉身心,希望借助神力来维持统治。他大兴符箓道法,曾与宰相蔡攸导演过祥瑞下降之事,兴建宫观,注重道学研究,积极鼓励百姓入道,是个彻底的道教信仰者。最高统治者的思想观念势必影响到社会生活的方方面面,最直接的也是道教活动的重要组成部分的道教绘画尤为出色。查阅宋代美术史和其他文献,可以看出,宋代从事道教绘画创作的画家众多,道教作品流传广泛,道教美术活动规模宏大,堪称历史之最。

宋徽宗在位期间设立了翰林书画院,编纂二十卷的《宣和书画谱》,大兴书学,将书画列入科举考试之中,广招书画人才,将院体画推向了历史的高峰。宋徽宗个人流传下来的绘画作品,有许多具有道教的成仙、祥瑞、符瑞思想。而徽宗时代所出现的所谓祥瑞,完全是统治者的一种幻想,因为当时的国家形势已经十分危急,面临亡国已无回天之力。徽宗皇帝被一帮小人包围,终日沉湎于修道观,做醮仪,说梦话(编造各种各样的上天降祥瑞的神话),欺骗舆论,下面通过几件祥瑞思想比较突出的绘画作品作以分析。

现藏辽宁省博物馆的《瑞鹤图》(图4-7),绢本,设色,纵51厘米,横138.2厘米,是宋徽宗赵佶之“御笔画”,从赵佶本人的题词所列年代可知,这幅画是徽宗30岁(1112年)时在完全沉醉于崇道活动的情况下创作的。该画作构图和技法精湛:构图一改常规花鸟画方法,将飞鹤布满天空,一线屋檐反衬出群鹤高翔,空中仿佛回荡着悦耳动听的仙鹤齐鸣的声音,赋予画面故事情节,这在中国绘画史上是一次大胆尝试;绘画技法尤为精妙,图中群鹤姿态百变,无有同者,鹤身粉画墨写,睛以生漆点染,整个画面生机盎然。此画有宋徽宗的瘦金书题诗并记:



图4-7 宋徽宗《瑞鹤图》

政和壬辰(1112年)上元之次夕,忽有祥云拂郁,低映端门,皆仰而视之。倏有群鹤,飞鸣于空中,仍有二鹤,对止于鸱尾之端(宫殿上檐),颇甚闲适,余皆翱翔,如应奏节。往来都民,无不稽首瞻望,叹异久之,经时不散,迺迺归飞西北隅散。感兹祥瑞,故作诗以纪其实。清晓孤棱拂彩霓,仙禽告瑞忽来仪。飘飘元是三山侣,两两还呈千岁姿。似拟碧鸾栖宝阁,岂同赤雁集天池。徘徊嘹唳当丹阙,故使憧憧庶俗知。御制御画并书。押签:天下一人。

从题记可知,画中反映的是发生在公元1112年即大宋政和二年元宵佳节的一幕场景。当时,东京汴梁城中宣和殿前有一幕罕见的吉祥景象:云烟缭绕的清晨,不知从哪里飞来十几只丹顶鹤,围绕着宣和殿盘旋飞舞、争鸣和应。对于这幕场景,常人可能看不出有什么特别之处,但宋徽宗因日思夜想上天降下祥瑞,以保他皇位稳固,所以他看出其中的祥瑞,便想赶紧使广大老百姓知道。于是,他用最擅长的手法,来记载这一刻,希望给风雨中的帝国带来真正的祥瑞。此图以工笔作成,设色富丽,金黄的殿宇、碧青的天空以及白墨二色点染而成的灵动瑞鹤,使整幅画面充满了皇家高贵之气。

现藏于美国波士顿美术馆的《五色鹦鹉图》(图4-8),也是宋徽宗为国祈祷吉祥鸿运而作的一幅花鸟画。这幅画以工笔形式完成,画面热烈喜庆,绘画表现手法工致而清新,杏花用白粉填色。本图虽未用“生漆点睛”,但鸟目层次丰富,栩栩如生,富有情趣。在画幅右侧有徽宗瘦金书题文和七律诗一首:



图4-8 (北宋)赵佶《五色鹦鹉图》波士顿美术馆藏

五色鹦鹉来自岭表。养之禁籞,驯服可爱。飞鸣自适,往来于园囿间。方中春繁杏遍开,翔翥其上,雅谔容与,自有一种态度。纵目观之,宛胜图画,因赋是诗焉。

天产乾臯比异禽,遐陬来贡九重深。
体全五色非凡质,惠吐罗言更好音。
飞翥似怜毛羽贵,徘徊如饱稻粱心。

绡膺绀趾诚端雅，为赋新篇步武吟。

画中五色鹦鹉的双爪攀在杏花枝上，鹦鹉与杏花是花鸟画中的固定搭配。杏花被道教视为“仙花”，常被用于道教吉语。仙人居住的地方有杏花，张籍《寻仙》：“溪头一径入青崖，处处仙居隔杏花。”杏花甚至还成为仙人的食物，《西京杂记》：“东海都尉于台，献杏一株，花杂五色，六出，云仙人所食。”“杏”在道家活动中有一定的象征意义，如杏坛为道家修炼处或道观，白居易《寻王道士药堂因有题赠诗》：“行行觅路缘松峤，步步寻花到杏坛。”唐建业卜者《题紫微观》：“昨日朝天过紫微，醺坛风冷杏花稀。”正是由于杏花有道教仙花的地位，它成为了宋徽宗画作中常见的植物。

鹦鹉在古代被视作为是有智慧的鸟，徽宗称之为“瑞雅”。“五”在《易繫词》中曰：“天数五，地数五。”“五色”为青黄赤白黑，五色象征着五个方位，按照道教的阴阳五行说，祭祀五谷之神的社稷坛里应摆放五色土，亦为青黄赤白黑，象征天下。宋徽宗笔下的“五色鹦鹉”基本上与社稷坛里的五色大体相同，如头顶、眼后为黑色，颈部上方为白色，背部和翅、尾、腿部为青色，也许是为避免与黄绢同色，鸟腹毛色为橘黄色。以此“五色”向诸朝臣表明此系“天产”、“异禽”、“非凡质”，乃“诚瑞雅”也。正如《宣和画谱》所云：“五行之精，粹于天地之间，阴阳一嘘而敷荣，一吸而擎敛，则葩华秀茂……而粉饰大化，文明天下，亦所以观众目，协和气焉。”不知是巧合，还是画家刻意所为，这只吉祥鹦鹉的毛色恰好与社稷坛供奉的五色土相近，它预示着国家社稷出现祥兆。^①

现藏于北京故宫博物院藏《祥龙石图》(图4-9)，绢本，设色，画心纵53.8厘米，横127.5厘米。设色画湖石一块，玲珑剔透，上有小池，中植异卉。石上金书“祥龙”2字为赵佶手笔。左方又有自书小序和七言律诗一首：

① 参见邓白：《赵佶》，上海人民美术出版社，1958年1月，第1-10页。



图4-9 (宋)赵佶《祥龙石图》绢本设色

祥龙石者立于环碧池南芳洲桥之西,相对则胜赢也。其势腾涌若虬龙出,为瑞应之状。音容巧态,莫能具绝妙而言之也。迺亲绘缣素,聊以四韵纪之。彼美蜿蜒势若龙,挺然为瑞独称雄。云疑好色来相借,水润清辉更不同。常带螟烟疑振鬣,每乘霄雨恐凌空。故凭彩笔亲模写,融结功深来易穷。御制御画并书。押签:天下一人。铃朱文“御书”一印。

这里画的是“艮岳”中一块湖石。序、诗中提到了数处艮岳的景点。“艮岳”是按照道教八卦所列的艮方叠土数仞而成,故名“艮岳”。政和七年(1117年),徽宗由于想多生儿子,一位道士刘混康向宋徽宗献计:按勘輿学推算,如果把京城东北部稍加高,当有多男之祥。于是,赵佶在那里堆成一座万岁山,按照道教八卦所列的艮方叠土数仞而成,耗时六年之久,靡费国资不计其数。艮岳占地方圆十余里,其间除营建了许多亭台楼阁之外,还命童贯、朱勔等奸佞之臣操办花石纲。童贯早在崇宁元年(1102年)就已奉诏在苏杭置造作局,拥有千余名各类艺匠为宫廷制作器用,取材十分昂贵,如象牙、珠玉、犀角、金银等皆为寻常之料。四年后朱勔又奉旨领苏杭应奉局。他们专事花石纲之职,将从苏杭等江南

名胜之地掳掠来的奇花异草、怪石巨木等用纲船运至京师，故称花石纲。有些花石体积庞大，朱勔责令搬运夫们毁墙上路、拆桥过河，引起受害地区人民怨声载道，由此引发了浙西方腊领导的农民起义。大量的花石在艮岳里浓缩了庐山、天台、雁荡、三峡和云梦等地的自然景观，景观中豢养了许多珍禽异兽。徽宗曾作《艮岳记》赞赏不已：“凡天下之美，古今之胜在焉。”除此之外，他还营造、修建了规模与之相当的延福宫、宝真宫、龙德宫、九成宫和五岳观等道教宫观，用石累以万计。这些巨大的营造工程为宋徽宗提供了行乐、赏玩和搜寻创作灵感的场所。

艮岳的湖石来自全国各地，“巧怪巉岩，藤萝蔓衍，若龙若凤，不可殚穷”，这段文字出自徽宗本人写的《艮岳记》。而对其中更有特色的湖石，徽宗则亲书：“神运峰前巨石以金饰其字。”此画的祥龙石，应该是特殊中的特殊了。徽宗从登基不久（1102年）开始修艮岳，至宣和四年（1122年）御制艮岳记，最后完工，20年间不知耗费了多少人力物力^①。

现今保存下来的北宋祥瑞画，或出自徽宗手笔，或由画院高手代笔。有的徽宗特注明御诗御书并画，有的则题曰御制并书，有的仅草押天下一人。究竟哪种为亲笔，目前学术界还没有统一认识。

据记载，赵佶勤于创作，画了大量的花鸟画，这些素材的来源均取材于艮岳，按照题材分为四册，每册各十五种，命名为“宣和睿览图”。据说后来还大量增加。其它散见于各家记载的作品更不可胜计。这些都是他观察艮岳里搜刮来的花石纲中的珍禽异卉，以极大的兴趣画成的富有生命力的作品。明，孙蕡题宣和“花雀图”有：“双禽栖稳宫中树，花石冈中第几枝？”确是道出了当时

^①李福顺：《宋徽宗与祥瑞画》，原载《中国书画》，2003年12期，第60-61页。

的实际情况。

宋徽宗的花鸟画,不仅形象上充分掌握了对象的生长规律,同时运用了工整妍丽的画风,表现出花和鸟的精神特质,给人以优美高贵和愉快的感觉,艺术上达到了高度的熟练程度。

第二节 黄公望与道教

黄公望(1269-1354年),江苏常熟人,字子久,号大痴道人。他是元四家之一,在山水画方面建树卓著,绘画造诣位居元四家之首。他是全真道士,道教思想对他的绘画创作产生过深远的影响。他的画山水理论《写山水诀》,以及其绘画中所体现的全真思想和反映出的道教体悟自性的思维方式等对后世中国山水画的影响深远。

一、黄公望在国画史上的地位

在中国国画史上,元代的山水画是最富有表现力的。其所表现的是一种迥异前代的潇散逸迈的风貌,将唐代大诗人王维所开辟的“恬淡虚静”的写意画风推向了一个空前绝后、难以企及的高峰,而且这种风格一直影响了明清两代乃至近代中国画的发展方向。

活动在江浙一带太湖流域的元四家是黄公望、倪瓚、吴镇、王蒙四人。他们几乎都是“不问世事”的高隐之士,均擅长水墨山水,又兼工竹石。四家的山水画,都是源出董源、巨然。他们在广泛吸收五代、北宋水墨山水画成就的基础上,充分发挥笔墨在绘画艺术上的独特作用,把笔墨韵味在绘画中的作用提到了一个新的高度。清人吴历说:“晋宋人物,意不在酒,托于酒以免时艰;元

季人士,亦借绘事以逃名,悠悠自适,老于林泉矣。”^①台湾学者徐复观指出,元四家不仅是一代高人逸士,而且都与当时盛行的新道教有密切关系,这“自然而然地使人亲近林泉山水”,而“在这种宗教修持中,也自然而然得到艺术家由超越而来的虚、静、明的精神境界”。^②可以说,如果没有修道的体验,元四家的山水画很难达到与道交通、体悟内在生命律动和虚静的艺术境界。因此,最典型的元代山水画乃是渗透着道教意象的逸品。^③

关于黄公望,顾嗣立在《元诗选小序》中说:“黄的山水画,笔墨高雅,人莫能及,实居四大家之冠。”^④元四家中的倪瓒曾对元代国画有过结论:“本朝画山水林石,赵荣禄之笔墨峻拔,黄子久之逸迈不群,王叔明之秀雅清新。”倪瓒对元朝的画风作了比较,显然对黄公望更为推崇。峻拔、秀雅之类似多着眼于用笔,而评述黄公望之“逸迈不群”,即是在肯定其笔墨、气韵的同时,更有对其山水画中所蕴含的逸迈不群气质的一种赞赏。由此,可以看出黄公望在元四家中至高的地位。黄公望的作品以天真幽淡、逸迈不群为宗,尤其是作为清高绝俗的全真道士,黄公望的隐迹生涯更为当时人乃至后人敬服。

二、黄公望与全真道

黄公望,江苏常熟人,本姓陆,名坚,后出继永嘉(今浙江温州)黄氏为嗣,遂改姓黄,名公望,字子久,号大痴道人,《藏外道书》曰其:“性稟敏异,应神童,科至元中浙西廉,访徐琰辟为书吏。”^⑤由此,可以看出黄公望年轻聪慧过人。他虽然努力想在社

① 吴历:《墨井画跋》,《历代论画名著汇编》,文物出版社1982年,第324页。

② 徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社1987年,第372页。

③ 丁培仁:《从黄公望〈写山水诀〉看道教悟性思维方式》,《J》宗教学研究,1998年,02期。

④ 台湾商务印书馆影印文渊阁:《四库全书》,第1470册,第464页。

⑤ 《藏外道书》,第31册,巴蜀书社,1992年,第124页。

会中实现自己的经世治国之才,但由于元朝当时的社会制度,没有给他带来更多的机遇,直到中年经由徐琰推荐,才得以在浙西廉访司充当书吏,后又到当时大都(北京)御史台下属的察院充当书吏,不久获罪入狱,幸而得以保全性命。在此景况下,黄公望仕途之念彻底断绝,拜全真道士金月岩为师,正式加入全真道。住持万寿宫,往来于杭州、松江等地卖卜为生。晚年习性命之学。

全真道主张清静寡欲、宁静淡泊、修心养性的思想,《道藏》第四册中“全真”二字,可谓概括了全真教的修炼之道。全真,或被释为保全真性义,或被释为精气神三全义,或被释为功行双全而成真人义。真功,指心性、内丹的修炼,《晋真人语录》云:“若要真功者,须是澄心定意,打迭精神,无动无作,真清真静;抱元守一,存神固气,乃真功也,真功的修炼,以明心见性”为首。^①

徐琰《赫宗师道行碑》概括全真教旨说:“其修持大略以识心见性、除情去欲、忍耻含垢、苦己利人为之宗。”^②从真性即仙论出发,明心见性,自然成为修行的重要依据。王嘉《授丹阳二十四诀》说“诸贤先求明心,心本是道,道即是心,心外无道,道外无心也。”明心见性被提到道之心髓、纲要的高度。“心生则性灭,心灭则性现。”王嘉《授丹阳二十四诀》“性者元神也。”据全真之学,真性本来常住妙明,只被人的妄心遮障而不得自见,故只要做到清除妄念的功夫,一念不生,真性便会自然呈现。清除妄念之要,被概括为“清静”二字。全真教把这种澄心遣欲的修行方法扩展到最大程度,渗透至全部生活。如:郝大通在河北赵州古桥下打坐修炼,缄口不语,“河水泛滥,身不少移,水亦弗极”,另外如马钰、丘处机等无不如此。只有心性上达到空静圆明、一物不染、齐生死、齐万物的程度,修性的功夫才可谓完成。

全真道的这种清静寡欲、宁静淡泊的修心养性的思想,对黄

① 卿希泰:《中国道教史》,四川人民出版社,1993年,第62页。

② 《甘水仙源录》卷2,《正统道藏》,第33册,第26307页。

公望产生了极大的影响。这种影响在其绘画以及关于绘画著作《写山水诀》中都集中体现出来。收藏在《道藏》中的《抱一子三峰老人丹诀》、《抱一函三秘诀》、《纸舟先生全真直指》等有关全真教修心养性的著作可看做其思想的一部分。全真教先性后命的理论对于全真教徒来说,其重要性是不言而喻的,黄公望也不例外。这在《抱一子三峰老人丹诀》、《抱一函三秘诀》、《纸舟先生全真直指》中说得清晰明了。

“初进道之人,心猿意马,奔走如飞,无所停留,恐游外景而丧志,使耳不听,目不视,心不狂,意不乱,内观存想下丹田,安心定意,固养神气,行持不可缺乏,不可执著,勿得轻示小用矣。”^①

“若能悟全真之妙,念念相续,专气致柔,照一灵而不昧,返六用以无衣。守一忘一,至虚而静极,静极而性停,性停而命住,命住而丹成,丹成则神变无方矣。人之化仙,即与物之念坚,触气而变化无有异也。”^②

“但只专守一物,物来则应,此乃守神之法也。若夫诸缘顿息,万虑顿忘,物来不应,虽曰静定,奈何属阴,此乃枯坐禅伯之流也。”^③

从这三段话来看,可以发现黄公望认为修性的先决条件是忘却俗物,不为世事所扰,做到心态静定,独与天地精神相往来,不执著于物,与物迁移,但却在心性上不留任何痕迹。因此,达到“万虑顿忘,物来不应”的境界,其修性程度由此可见一般。“一坐久形神忽忘”^④,他在对山川的静观寂照中进入了“心与道具,知与

①《抱一子三峰老人丹诀》,《道藏》第4册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第973页。

②《纸舟先生全真直指》,《道藏》第4册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第382页。

③《抱一函三》,《道藏》,第10册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第697页。

④《纸舟先生全真直指》,《道藏》,第4册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第384页。

神通”的物我两忘的化境。从黄公望后半生的人生行举上看,可以说他最终都是以“与人无爱亦无憎”的超然世外的人生态度使自己活得很潇洒;以一颗道心化解了人生的荣辱得失,以一幅“大痴”的面孔笑看潮起潮落,月圆月缺。黄公望的这种修性方法以及修性的程度完全是和全真教所倡导的澄心定意,真清真静;抱元守一,存神固气,以明心见性”相一致。达到了“心斋”、“坐忘”的人生境界,在忘我中体悟到了自身、体悟了道。

全真道效仿禅宗,亦标榜“不立文字”,首重心性的修炼。《纸舟先生全真直指》黄公望传中曰:“自五祖七真出而天下得道者,皆直指证以心印心而不立片文只字……若人以心印空,觉悟本真,则真目全金丹之道具而大乐之基立矣。”^①由上述话语可以看出全真道思想对黄公望的思想所产生的深刻影响。如作于1344年的《溪山雨意图》,运笔自如,黄公望把他对自然的酷爱深深寄托于画面,他把客观的自然景象,加以主观心灵的创造,以心去体悟自然。将客观存在的现实升华到一个赋予灵魂、有生命、通气韵、有着内在美的世界。黄公望在笔意中求索的是大自然无尽的情趣,于清淡的墨韵中追求的是大千世界中阴阳晦明的四时气韵。淡淡的峰峦丛林,稀疏隐落的茅舍山房,在简淡的笔墨中包含了深邃的情感。他的山水似真非真,但又接近自然。是熔铸主观的情怀于自然景物的变化。这种物我同一、以心印心的特色,正是黄公望绘画思想的真精神。如恽南田在《南田画跋》中所言:“子久精神,于散落处作生活,其用古也,全以己意化之。”

黄公望把全真教的心道一体的观念认真实践在自己的宗教炼养与绘画创作当中。黄公望在荒山乱石、海边的打坐,正是其修性明道的表现。“人莫测其所为”,也正是这种修性方法不为外人所知。正是这种修性功夫,使得黄公望的心性达到了一种空

^①《纸舟先生全真直指》,《道藏》,第4册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第382页。

明、恬淡、宁静,这种心态,使得其绘画大多呈现出一种飘逸的神韵。

三、黄公望的绘画思想

黄公望在元四家中中年岁最长。他专工山水,山水画多表现常熟虞山、浙江富春山一带风景。他的山水画取法荆浩、董源诸家,加以融化,以水墨设色作画,使画面显得苍润浑厚。但他尤其注重画面精气神的表现,在《纸舟先生全真直指》中还有关于精气神的论述:“道自虚空生一气,一气阴阳万象全。”“形神相顾,入道初真”。“形神相抱,名曰全真。”“形神俱妙,与道合真。”“形神双舍,名曰证真。”“普度后学,以真觉真。”^①“气生则神俱,神俱则日久。”在此,他把精气神相伴相生的关系论述详细,而且把此中修行的精气神思维方式运用于自己的绘画理论和创作之中。

如其代表作《九峰雪霁图》(图4-10)、《快雪时晴图》等表现的是隆冬雪景,山峰用淡墨勾勒,不施或少施皴笔,山形、山势多作暂截方折之状,通过淡墨渍染塑其形质、强其气势、分其层次、显其韵致。寒天冻水则用较重水墨渲染,更突出了冰峰雪岭的皎洁和伟岸。最后用焦墨于中、近景山石上

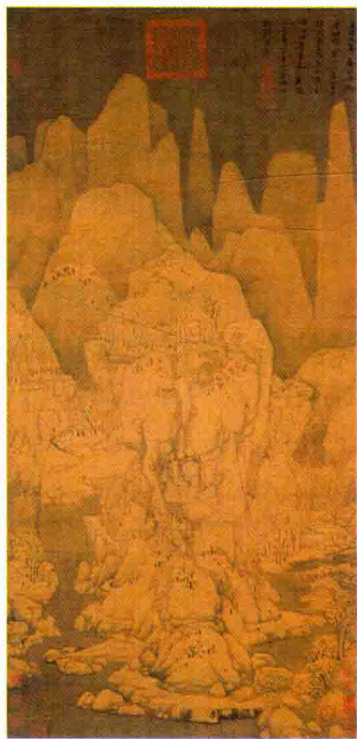


图4-10 黄公望《九峰雪霁图》

^①《纸舟先生全真直指》,《道藏》,第4册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第383页。

略作攒点,使得画面形神俱佳。这两幅作品“借地为雪”不施粉黛,但冰雪世界的凛冽之气扑人眉宇,给人以不似真实而胜似真实(神)的艺术感受。

黄公望的绘画理论集中体现在他的《写山水诀》中。该书对山水画创作方法阐述精辟到位,既是他对前人画山水的总结,也是他自己创作山水画的经验之谈。该书对明清的山水画创作和理论影响颇深。

《写山水诀》中曰:“山水之法,在乎随机应变,记皴法不杂,布置远近相映,大概与写字一般,以熟为妙,大要去邪甜俗赖四个字。”^①“夏山欲雨,要带水笔。山上有石小块堆其上,谓之矾头。用水笔晕开,加淡螺青,又是一般秀润。画不过意思而已。”^②

在这里,《写山水诀》的某些方面可以说体现出道教的、也是中国古代艺术的一种悟性思维方式,即是一种非逻辑推理性的、跳跃式或渗透式的思维方式,这种思维方式立足于绘画者自身主体的直觉体悟之中。

“山水之法,在乎随机应变”,即是说山水的画法是没有固定形式的,不能简单地用语言来概况,即古人常说的“只可意会,不可言说”。第二句“夏山欲雨,要带水笔”谈到画夏山的方法。“山上有石,小块堆在上,谓之矾头。”又讲到矾头。“用水笔晕开,加淡螺青,又是一般秀润。”忽又讲用色。“画不过意思而已。”忽又讲画的意思内涵。从此中可看出黄公望绘画理论跳跃性的思维方式。“画不过意思而已”这句话,似乎破坏了言语的层次展开,然而正是在这里,我们隐隐能感受到这位全真道人自发而超脱的气象。在讲技法的层次上忽然点出“意思”一语,仿佛在提醒人们:画法不过是寄意的工具,切勿忘了抒写胸中逸趣。这正自然地透露出典型的元画的艺术特征。而且“意思”一词也同时包含多层

① 潘运告:《元代书画论》,长沙:湖南美术出版社,2002年,第428页。

② 潘运告:《元代书画论》,长沙:湖南美术出版社,2002年,第425页。

意思,它既可抒写逸气之“意”,又可谓不据成法、随机应变之“意”,还可谓得意忘言之“意”,等等。总之,为的使人们不执着于物形,而去体悟艺术灵动、活泼、永恒的内在灵性。这正如道教《清净经》所说:“真常之道,悟者自得”。得道在体悟,画也如此。^①

同时,黄公望不用“画”山水诀,而用“写”山水诀,一字之差,其所反映出的审美趣味、审美理想则大相径庭。中国古典美学中一直存在形、神关系问题。到了宋代,绘画还要求一定的形象上的相似性。中国绘画发展到了元代,人们开始意识到“画”和“写”的区别。潘天寿先生认为:“元人作画,每不曰画,而曰写。直以写字之功夫,写出其胸中所欲写者,写于画幅上,以得神逸奇趣为绘画之极则。”由此,用“写”来代替“画”的画风,在元代也成为一种时尚,像“子昂写竹,神而不似;仲宾写竹,似而不神。”“画梅谓之写梅,画竹谓之写竹,画兰谓之写兰,何哉?盖花之至清者,画者当以意写之,不在形似耳。”

由上可知,黄公望的绘画思想在一定程度上透露出了他在山水画及山水画理论中所体现的全真道中靠体悟自性的一种思维方式。他的这种绘画思想对元代主“意”画风的形成起了相当大的影响。

第三节 石涛与道家、道教

石涛(1642-1707)是清初中国绘画史上最具有创造性和鲜明个性的画家之一。他的山水画变化多样,自成一家。他的绘画艺术及理论成就也受到三百多年来无数艺术家的推崇。其《苦瓜

^① 丁培仁:《从黄公望〈写山水诀〉看道教悟性思维方式》,《J》《宗教学研究》,1998年,02期。

和尚画语录》更是中国画学史上一部有广泛影响的理论著作。徐复观先生认为,石涛少年时因家国之变,遁入佛门,但到了其晚年而改信道教,成为道士。石涛的《苦瓜和尚画语录》中也反映了其深厚的佛、道家思想情结,他的许多作品中都蕴含了道教的神仙之气。

一、道家思想对石涛绘画理论的影响

石涛,是清初一位独创派绘画大师和绘画美学家,其绘画思想的来源是多方面的。虽然石涛有离经叛道的一面,但其《画语录》依然是在消化和吸收佛、道思想后所作出的肺腑之言。《画语录》中“一画”说是石涛绘画本体论思想的核心,可概括为画、道、法、物四者的相互关系。其“以一治万,以万治一”思想核心,是对万象本性的一种内心体悟,和佛教的华严宗和道家思想都是法理相通的。可以说佛教的华严境界是石涛“一画说”思想的来源之一。同时,石涛的《苦瓜和尚画语录》其“一画”论的产生,也受到了道家老庄哲学宇宙生成论和万物本体(本根)论思想的启迪和影响。

石涛所谓“一画”的“一”,也相当于《老子》中“道生一”的那个“一”。《老子·第四十二章》云:“道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。”^①《淮南子·天文训》亦说:“道始于一,分而为阴阳,阴阳合和而万物生。”这里的“一”就是“有”。庄子曾云:“泰初有‘无’,无有无名;‘一’之所起,有一而未形。”^②在庄子这里,作为一切存在的始基和本体(本根)的“无有无名”的“无”亦即“道”,又名“一”。从老庄哲学看来,“一”是道生万物的中介,是最初的“有”,是万物的本原和主体,即“万物之母”。石涛“一画之法”正是“有法”即“有”,它生于“无法”即“无”,又上

① 王卡点校:《河上公章句》,北京:中华书局,1993,第168页。

② 张耿光译注:《庄子全译》,贵阳:贵州人民出版社,1991年,第188页。

贯“众法”即“万”。石涛说：“以无法生有法，以有法贯众法。”这里的“以有法贯众法”就是“以一治万，以万治一”思想的具体体现。如上海博物馆所藏石涛的《山水清音图》，构图不落前人窠臼，出奇制胜，极富创造性。此图的布局，在错落纵横的山岩间，奇松突出，横亘在山岩之间，如龙飞凤舞；一股瀑布穿过松林从山头直注入深潭。此时两位高人陶醉其中；山林深处天空阴霾未散，显示着一场骤雨的突降。画面用笔劲利沉着，用墨淋漓而泼辣，山石以淡墨钩皴，以浓墨、焦墨破擦，特别是那满幅洒落的浓墨苔点配合着以尖笔剔出的丛草，使整个画面产生了如惊风骤雨似的韵律。他在用墨时，使用没天没地当头劈面点、千岩万壑明净无一点等表现手法。整



图4-11 石涛《山水清音图》

幅画面给人感受到的是法无定法，但气势自在其中。此图干、湿、浓、淡浑然一体，形成层次丰富的色阶，作品有豪放之气。郑板桥谓其：“石涛好野战，略无纪律而纪律自在其中。”^①在这里，画面中看似无法，但由于画家主体对自然界的感受，又“无法生有法”，画

① 徐书城：《中国绘画艺术史》，北京：人民美术出版社，2001年，第245页。

面中体现出其画论中所说的“一画落纸,众画随之;一理才具,众理附之。因受一画之理而应诸万方”^①的“以一治万,以万治一”的思想内涵。

石涛所立的“一画之法”正是以无法生有法,以有法贯众法,实际就是“法本无法”即“无法而法,乃为至法”。^②这是以无法为法,以变为本的思想,故而他说:“夫画,天下变通之大法也。”“化然后为无法”,可见“无法而法”的“无法”意在突出“化”,突出的是“一画之法”的变化功能。石涛认为:“一画之法立而万物著矣。”^③一画落纸后,看似无法,但通过创作主体对山川万物运行规律和生命形态的体悟与把握,使得主体的心灵在与大自然的碰合过程中,挖掘出新的生命意蕴,焕发出新的创造意识,从而完成新的绘画之法的创造。在《画语录》中,石涛正是以“一画”来构筑他的基本理论框架,“借笔墨以写天地万物而陶咏乎我”^④。通过各章所涉及的识与受、理与法、法与化、笔与墨等的对立因素和谐统一的思想来体现他对绘画的“道”、“一”的层面的追求,也是石涛高出时辈之处。

道家《老子·三十九章》讲“神得一以灵,万物得一以生”;佛教讲“一性圆通一切性,一法遍含一切法”,“一即一切”,直索心原,“于一法中解众法,众法中解一法”的思想,都充分体现出他的“一画说”中以“以一治万,以万治一”为中心的创作思想的来源。此两者都是对世界万物本源的体悟和观照。

二、道教神仙思想对石涛的影响

石涛晚年有一印镌刻“如今为庶为清门”,表明他离开佛门

① 潘运告编著:《清人论画》,长沙:湖南美术出版社,2004年,第21页。

② 孙世昌:《石涛艺术世界》,沈阳:辽宁美术出版社,2002年,第171页。

③ 潘运告编著:《清人论画》,长沙:湖南美术出版社,2004年,第2页。

④ 潘运告编著:《清人论画》,长沙:湖南美术出版社,2004年,第2页。

之后的身份。“为庶”、“为清门”分别表明他还俗和改信道教。道教以其宗为“清门”。石涛晚年大涤堂建成，启用“大涤子”之号，并镌有“大涤子”之印，请八大山人为其作画作图，自称“有发有冠之人”，这是在向人们暗示：“我已经不是佛子。”他的思想的变化，在其作品中有所体现：即他晚年对道教长生不老之术产生兴趣；同时，随着他与道门人的密切交往，他与佛教有关的作品相对减少，而与道教相关的作品增多。《清湘老人题记》载有一则跋语常为人提及：“爱尔隐居清且佳，风致宛若神仙家。”款署“丙戌(1706)秋日大涤子阿长又笔”。这幅画可能是其赠友人方熊(字望子)的。方望子此时入住黄山浮丘园。诗中羡慕方望子住深山的神仙家经历，对自己飘零江海、尘世周旋的生涯深为感叹。

清梁廷枏(章甫)《藤花亭书画录》卷四所载石涛《清湘芝横轴》，是石涛对长生不老之术感兴趣的又一证明。

此图上有跋文云：

芝号无根，以其天性所特产，非人力也。然载之图经，芝牒不可胜数，诸凡草木芝固贵而产于铁石者，谓之玉芝。昔东王父服蓬莱玉芝寿九万，赤松居昆仑，尝授神农服芝法，而广成居崆峒之上，亦尝以授轩辕。《水经》言：具茨山有轩辕受芝图处，图自此始也。又兰亭萧静之掘地得物，类人手，肥润而红，烹食之，逾月发再生，貌少力壮。后遇道士顾静之曰：神气若是，必茸仙药。指其脉曰：所食者玉芝也。寿得龟鹤也。成化间长洲石上白似雪，俨如小儿手臂，时人不识，弃之湖水中。大涤子今写而记之。此图如今已经不见，但从著录看，跋文落款大涤子，应是石涛晚年出佛之后所作。石涛“写而记之”的是灵芝，并引经据典，谈到听道士顾静之说灵芝吃了可长生不死的奇妙功效，并记录下来，表明自己对道教长生久视之术的无限向往。

石涛交往的朋友中，有许多对道教人物及修炼长生之术痴

迷的人,诸如龚贤、查士标等人。龚贤字岂贤,号半千,又号柴丈人,人称“金陵八家”之首。原籍昆山,流寓南京。明亡后,筑“半亩园”于清凉山侧,隐居不出,靠卖画维持一家生活。^①其《松林书屋图》中题款“山中宰相陶贞白”字句,也表达了龚贤渴望如南朝齐梁间道教思想家“山中宰相”陶弘景一般,隐居高山深林修炼长生,以及与清静无为的大自然相伴的高洁志向。而查士标,清代靳治荆说:“士标,字二瞻,号梅壑,休宁人,侨居邗上。其书法得董宗伯神韵。画品尤能以疏散淹润之笔,发舒倪黄之态。四方争购为屏障光,邗上巨室尤甚……予友闵宾连言其垂歿,犹讲丹术,迄无成功。长生不死之道,盖难言哉!”^②虽然人们不能依此说认为石涛晚年是为了炼丹求长生之术而信奉道教,但不能否认石涛对道教长生修炼的浓厚兴趣。

故宫珍本《十百斋书画录》中关于石涛的山水画,其中有三图之跋分别题:“更忆葛洪丹井畔,数株临水欲成龙”;“崆峒一派泻苍烟,长揖丹丘逐水仙”;“云树冥冥通上界,峰峦回合下闽川”。在《黄山八胜图册》(现藏日本泉屋博古馆)的第七幅《炼丹台扰龙松》上题款:“炼丹台逢箬庵,吼堂诸子。”^③从这些诗句描写可以看出,其所描写皆是与道教及修炼有关的神仙世界。

1995年天津人民美术出版社出版的《石涛书画全集》收录石涛有《双松灵芝图》(原图今藏上海博物馆)。其上先录徐青藤之《缙芝赋》,后录老杜之《松图歌》。其下作诗一首:“珍贝琳琅何足羨,不如图绘古人言。知君有道托瑶草,更欲与尔追轩辕。”款:“丁丑冬十一月清湘大涤山人济并识。”^④诗中的后两句与石涛当时的思想状况相合。此外,诸如石涛现藏于香港兰千山馆的

① 韩林德:《石涛评传》,南京大学出版社,1998年,第62页。

② 《思旧录》,见《昭代丛书》丙集卷四十四,题“大兴靳治荆熊封”著。

③ 箬庵、吼堂二人可能是啸傲山的高士。

④ 石涛称自己为“大涤山人”。作于同时的怀念程京萼之《怀韦华江陵不至》书法作品,现藏广州市博物馆,款“大涤山人济”。在其后的作品中就不见此一称呼。

《麻姑仙图》、《三清图》等画的题跋中可以了解石涛绘画思想。如程梦星有《题大涤子画即次其韵三绝句》，第一幅为石涛所作《海上三山》图：“忽从海上望三山，染出霜毫五色斑。应羨求仙有徐福，载将男女不须还。”所画就是道教神山。

石涛还画了许多和道教相关的神仙图像，这和石涛晚年倾心追求道教自然、自由的性灵密不可分。道教思想的核心是神仙崇拜，道家哲学、道教的神仙思想对他的艺术产生了深刻影响。晚年的石涛被人称为“清湘仙客”。

其作品具有一种自然的“神仙气息”。石涛画有《罗浮山图》，如今，香港至乐楼所藏石涛为友人黄砚旅所画册页中，第十三开为罗浮图，其中录砚旅诗云：“乱蜂无限烟霞外，梦想登临二十年。今日扶藜成独往，飞云顶上看青天。”罗浮山作为道教名山。也是石涛心灵中的具有超越现实世界的道教神仙境界。

除了罗浮世界，石涛对黄山可谓依恋有加。天津诗人张霍一



图4-12 龚贤《松林书屋图》

诗最能体现石涛的性情：“苦瓜上人本奇士，身在庐山住已久，一旦得识黄山奇，反觉庐山面目丑。黄山之奇在何处，为余快谈十八九。”黄山在石涛心目中给他带来的是奇特、超越的力量，身在黄山中画家那种因任自然的情感态度才能进入“无为”的神仙境界，从而使自身的审美主体与审美客体的“天地山川万物”融为一体。在石涛看来，黄山代表着一种神秘的宗教力量，黄山就是他的至上神灵。“黄山是我师，我是黄山友。心期万类中，黄峰无不有。”在《清湘老人题记》一则画跋中：“漫将一碗梨花雨，泼湿黄山几段云。”在另一则画跋中还说：“余得黄山之性，不必指定其名。”黄山给石涛带来的是对精神超越完满追求的具体呈现。

此外，古代艺术家对石涛影响颇多，诸如徐渭、谢灵运、倪雲林、陶淵明等，但对石涛一生影响最大的却是李白，石涛骨子里就有一种超凡脱俗的李白诗句中所描写的神仙之气。他在一幅画李白诗意的作品中，引了李白一句诗“海鸟知天风”，这可能就是石涛心中犹如庄子逍遥游中鹏鸟展翅的大境界。李白的道教选择可能对石涛影响颇深，石涛一生喜好道教的洞天福地名山大川。他灵性中有一种不拘束服，纵肆驰骋的狂傲于天下的气魄。^①总之，石涛的“神仙气”就是一种超越的自由之精神，是罗浮的奇幻神妙、黄山的松涛瀑语，是李白式的浪漫无羁，是秋林如醉的纵肆与逍遥于天际。正是由于他对自由的企盼所体现的“神仙之气”，强调挥毫作画“任是清湘一家法”之无所拘束的审美创作态度，使他在齷齪的时世中有了超越的力量，在尘俗中总是透出仙灵而卓尔不凡的个人气质。

① 朱良志：《石涛与道教》，本文原载《宗教学研究》，2005年第3期，第19-28页。

第四节 元明两代天师画家

“天师”一词为道教高道的尊称。^①天师道亦称正一道、龙虎宗,前身是五斗米道,是中国古代道教中地位重要,且被官方所承认的道教正统。天师道由张道陵所创立,张道陵因此成为世袭的正一道领袖,后世称张道陵为“(祖)天师”,张道陵于东汉永寿二年(156年),以经篆印剑付与其子张衡曰:“吾遇太上亲传至道,此文总领三五步罡正一枢要,世世一子绍吾之续,非吾家宗亲不传”,随即仙逝。他开创了道教世袭家传的先河。其子张衡为“嗣师”,其孙张鲁为“系师”,曰“三师”(“三张”)。其传人为其子孙世袭,后通称为“天师”,因张姓即被称为“张天师”。^②自张陵第一代至今共经历六十三代,长达一千八百余年。天师道至元明两代时,出现了许多能书善画的天师。诸如明代四十四代天师张宇清、四十五代天师张懋丞等的书画作品都显示出文人画的特点,具有深远的画面意境。

元明两代道教天师画家传承,根据祖天师的遗训,天师的選擇采用中国传统的长子继承、长幼序列的原则,向有“传子(指长子)不传弟,传弟不传侄,传侄不传族人,传族人不传外族人”的传承原则,特别强调天师血统,不是天师血统不传。^③天师传承与封建社会的封爵定制大致相同。因此,形成了一个家族式的天师道

① 庄宏谊:《明代道教正一派》,台北:台湾学生书局,1986年,第8页。

② 张道陵创立五斗米道后即自称“天师”。据李膺《蜀记》载:“张道陵病疟,于丘社中得咒鬼术书,遂解使鬼法。入鹤鸣山,自称天师。”其后,张道陵四世孙张盛移居于江西贵溪龙虎山,尊张道陵为掌教和正一天师。《元史·释老传》称:“正一天师者,始自张道陵。”因而后世就称张道陵及其子孙受印、剑者,为张天师。

③ 张金涛:《中国龙虎山天师道》,江西人民出版社,2000年,第163页。

最高统治机构。这种血缘关系的传递,不仅在道法、符咒上有着广泛的继承性,表现在其他领域,如诗文、书法、绘画等方面也必然具有这种继承性。

元明时期文人均擅画山水和梅兰竹菊,而擅长书画的天师,他们在书画擅长的题材方面和文人画较为相近。天师画家中以三十八代天师张嗣成一系人数最多。从擅长的题材看,多为竹石、兰蕙等,都是元明之际文人画的题材。梅花之高洁,翠竹之坚贞、兰花之静逸,菊花之孤傲,都能够代表文人情操和胸怀。在元明时期,四君子那种直立不偏,挺拔不弯的形象,颇受文人画家的青睐,所以善画四君子的画家占画家总数的三分之二。天师画家中善画四君子的人也很。而山水则有张嗣成、张宇初、张宇清等。他们大多擅长诗文,这些创作题材也反映出他们具有较高的文化修养。天师画家为了自我修身养性,同时也为了更好的和文人雅士进行交流沟通,因此,文化修养颇高,这也是元明之际大量天师画家涌现的原因所在。

天师善画的记载首见于元代。元夏文彦《图绘宝鉴》卷五中就收录了三十八代天师张与材、三十九代张嗣成、四十代张嗣德三位天师画家^①。入明代后,四十三代张宇初、四十四代张宇清、四十五代张懋丞、四十七代张玄庆等都见录于画史,形成了一个独特的天师画家系列。

第三十八代天师张与材(1264-1316年),字国梁,号广微子^②,第三十八代天师。袭正一教主^③,居龙虎山。掌管(茅山、龙虎山、阁皂山)三山符箓。元武宗即位后,“特授金紫光禄大夫,封留国

①《图绘宝鉴》卷五,世界书局影印本,1937年,第87页。

②《图绘宝鉴》卷五,世界书局影印本,1937年,第87页。

③《元史·释老传》卷二百二,中华书局,第4526页。“授正一教主之职,主领三山符箓。”

公,赐金印”^①仁宗即位后,“特赐宝冠、组织文金之服”。^②《书史会要》称他“作大字有法,草书尤佳”。并擅长墨竹和龙。相传他画的龙变化不测,了无粉本,求着鳞集。《图绘宝鉴》称其“能大字,画竹与龙”^③;据《丹青志》云:“人有绢素,辄呼曰:‘画龙来!’顷之,忽一飞龙上绢素,即成画矣。”如今他的作品已不得见,但是北京紫航文化公司收藏的明代署名长春真人的《墨龙图》,应该能够看出明代道人画“龙图”的大致模样(图4-13)。



图4-13 (明)长春真人《墨龙图》

第三十九代天师张嗣成(? -1344年),字次望,号太玄子,张与材之子。神清高远,端毅寡言。延祐四年(1316年)袭爵,仁宗召见,命建“金录大醮”于长春观,朝廷授为“太玄辅化体仁应道大真人”,“袭领江南道教,主领三山符篆如故。”^④亦曾有治潮祈雪之事,深得元帝宠信。《图绘宝鉴》称他“能画龙,亦尝见其所画《庐山

①《元史·释老传》卷二百二,中华书局,第4527页。

②《元史·释老传》卷二百二,中华书局,第4527页。

③《图绘宝鉴》卷五,世界书局影印本,1937年,第87页。

④《元史·释老传》卷二百二,中华书局,第4527页。

图》”,可惜无画迹传世^①。

第四十代天师张嗣德(1305-1352年),号太一,太乙,张与材次子,至正四年(1344年)甲申袭教。性宽厚,经史百家无不贯彻。善书文,尤精法典,处世待人如春风暖日。至正十二年十月,微疾而化。至正十三年(1353年)惠宗制授“太乙明教广元体道大真人,主领三山符箓,掌江南道教事”。诏下已先化。据《图绘宝鉴》载:“天师张嗣德,号太一,画墨竹禽鸟。”^②但遗憾的是他并无画迹流传。

第四十三代天师张宇初(1340-1410年),字子璇,号无为子,张嗣成之孙。他读书过目成诵,资识高明,学问是天师中最高的,经史诸子百家之籍,靡不穷搜,他撰写《道门十规》,《元始无量度人上品妙经通义》四卷,并著有《岷泉集》20卷及诗文序论等文章。有“列仙之儒”的雅称。^③张宇初善书画,当时王公缙绅之士,莫不仰重。洪武十年(1377年)袭教,洪武十三年(1380年)太祖授“正一嗣教道合无为阐祖光范大真人”称号,领道教事,并赐金绣道服。二十四年(1391年)六月赐龙虎山正一玄坛印。据《皇明书画史》载:“张宇初能诗,工书翰写墨竹自成一家,亦精兰蕙。”《画史会要》载:“张宇初画有《秋林平远图》。”

第四十四代天师张宇清(?-1427年),字彦玘,别号西壁,张宇初之弟。其父壁鲁真人峨冠朱衣人入其室而生。善画山水。他“七岁能诗,及长,凡秘要,儒经、子史,究索无遗”^④明永乐八年(1410年)嗣教。六月入觐,上赐金冠绛衣,牙笏、玉佩,十月明成祖朱棣命在南京朝天宫设醮,授“正一嗣教清虚冲素光祖演道大真人”号,掌道教事。此后多次奉旨设醮、出行,深受朱棣赏识。永乐十一年七月,朱棣赐太岳太和山圆光图,八月,命选道士为武

①《图绘宝鉴》卷五,世界书局影印本,1937年,第87页。

②《图绘宝鉴》卷五,世界书局影印本,1937年,第87页。

③ 张金涛:《中国龙虎山天师道》,江西人民出版社,2000年,第196页。

④ 张继禹:《天师道史略》,华文出版社,1990年。

当山的主持。明初道士张三丰及修建武当山宫观都与他有密切关系。张宇清和其兄长张宇初都精工书画,宇清尤善山水画,宇初曾画《秋林平远图》以夸告弟曰:“此图殆不减吾弟丘壑也。”兄弟两人的画作为当时人所仰慕。张宇清画有《思亲慕道图》卷传世^①,此图收录于《神州国光集》;《牧人图轴》收录于《中国历代名画集》。

第四十五代天师张懋丞(1387-1445年),张宇清之子,传世有《撷兰图》,现藏江苏省淮安县博物馆。据《明史·方伎传》记载:“张懋丞,字文开,号澹然,袭为四十五代真人。在职十八年,寿五十九岁卒。”“文章书画卓冠时彦”。^②宣德二年(1427年)袭爵。宣德四年(1429年)“授正一嗣教崇修至道葆素演法大真人,领道教事”。张宇清《思亲慕道图》(图4-14)、张懋丞《撷兰图》(图4-15)这两幅作品对于探索天师画家的艺术源流及风格意义深远。

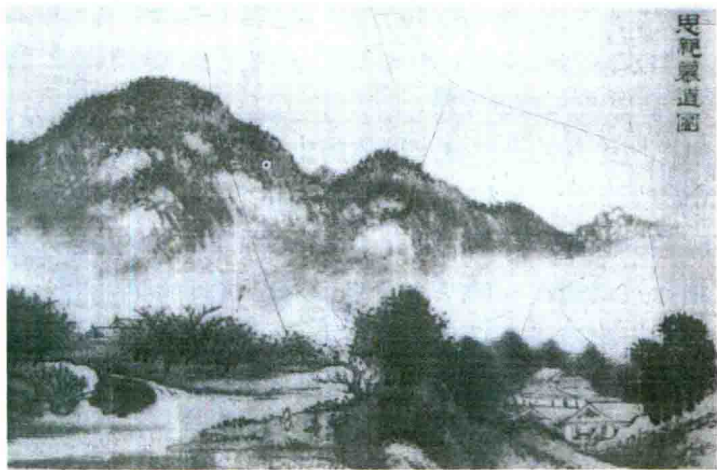


图4-14 张宇清《思亲慕道图》局部

①《思亲慕道图》左上角题款“宣德二年丁未中元日嗣天师西壁翁写”,钐“西壁”、“嗣四十四代天师图书”二白文印。据题记可知此卷系张宇清在为儒士汪士修做修斋醮祈子法事后,为汪送行时所作。

② 张金涛:《中国龙虎山天师道》,江西人民出版社,2000年,第197页。

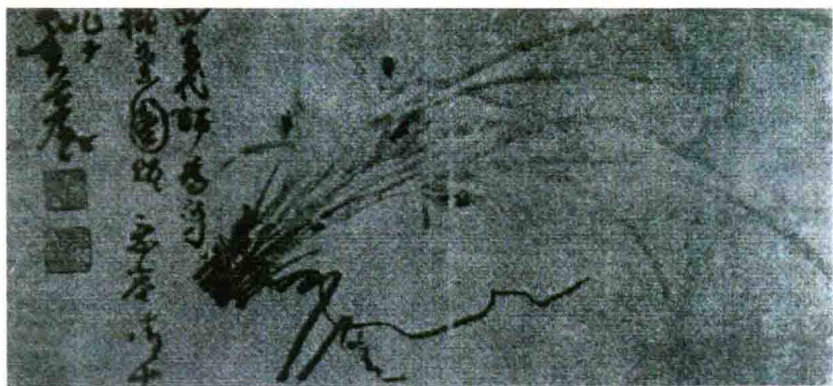


图4-15 张懋丞《撷兰图》

第四十七代天师张玄庆(1463-1509年),字天赐,号贞一,又号七一丈人,张懋丞之孙。天顺七年(1463年),癸未四月初六日生,生时有异征。据《名山藏》载:“张玄庆,博学能文,长诗画。”成化八年(1472年)袭爵。成化十三年(1477年)诰授“正一嗣教保和养素继祖守道大真人号,领道教事”。《画室会要》则称他“善画兰蕙竹石”。但并无画迹流传。

以上所论及的天师画家群体的出现主要在元明时期,这时恰是天师道受到帝王重视,发展最为兴盛之时。自张道陵创立五斗米道时,天师道即以符箓、醮咒等法术行于世。两宋时期,帝王大肆崇道导致崇道误国的悲剧发生,因此,当时的文人士大夫在心理上对于天师道予以排斥。北宋末三十代天师张继先提倡融通三教理论,使得天师道开始带有明显的儒释成份,适应了文人的心理需求。据元代刘勋《隐居通议》中《嗣汉三十六代天师简斋张真人墓志铭》称:“(天师道)又前代盛时所未有,由是士大夫有不能出者,贫无处者……莫不挂冠易服,庇风雨寒暑。”反映出元代天师道在社会各阶层中的地位较高。张继先的改革使大批文人由儒入道,使得天师道文化层次提高,这也迫使天师们提高自身修养来稳固自己的天师地位,从而走向天师文人化。绘画也是天

师与文人士大夫交往的重要手段。而天师所画的符箓和天师道的斋醮仪式等本身就包含许多绘画艺术的成分,但在过去一直未被重视而已。至明末,天师、道士们醉心于道术,腐化不法。具有较高艺术修养的天师画家日趋减少。^①

从上面所述的天师画家作品中,也可看出天师画家作品中有更多文人画的气息,应属于文人画范畴,作者亦当列入文人画家。画家所表现的题材和内容不注重对事物的具体描绘,而重在意境的表现。表现出道门中人所追求的物我统一,超然于物外的心境,这同时也是文人士大夫所追求的生活旨趣。

^① 马季戈:《元明两代天师画家及其作品》,《文物》,1992年第11期。

第五章 道经图像与 传统绘画的交流与互动

在中国传统绘画漫长的发展历程中,道家、道教与中国传统绘画密切交融在一起,无论是绘画理论、审美思想,还是创作题材、品格、格调、画种及画家的发展史等方面、中国绘画均渗透着道家思想和道教文化的影响。而在此影响下,道经图像在历史上也和传统绘画诸多品类之间有着不可忽视的内在关系,二者相互影响,形成了中国美术多姿多彩的艺术形式。尤其宋元前后,道教绘画出现很多重要的变化,道经图像也相继大量出现,以下章节重点通过具体个案对道经图像和中国传统绘画之间如何相互影响作以分析探讨。

第一节 由《三才定位图》分析道经图像与 传统绘画的相互影响

前文第一章第一节对宋代道经图像《三才定位图》艺术特征和图像思想内涵作了分析探讨。实际上,《三才定位图》并非一幅简单的道教绘画,而是宋代三教融合思想大背景下出现的一幅重要的道教绘画,它融合三教思想、艺术图像等方面内容于《三才定位图》之中。

《三才定位图》在道教神仙谱系的形成与完善过程中,起着至

关重要的作用。这幅画是道经刻本,由于刻版水平较高,仍然较好地保留了绘画的原貌。其绘制精美、内容丰富,是研究宋代道教绘画的珍贵资料。众多的神仙图像也和各地遗存的道教水陆(壁)画以及中国传统绘画有着千丝万缕的联系。它们互为影响,吸收,才使得中国传统绘画中具有浪漫主义思想的神仙绘画丰富多彩,绚烂多姿。

《三才定位图》的作者张商英,字天觉,号无尽居士,蜀州新津人。一生仕途反复,信奉道释。用他自己的话说,就是“儒、道、释之教,沿浅至深”,在晚年的重要代表作《三才定位图》中,他借鉴佛教思想重建了一套道教宇宙论,在哲学上将佛教置于道教之先,并将其视为宇宙之本。张商英在大观四年(1110年)十二月将这幅画进献给宋徽宗,强调说这是他数十年潜心研思的结果,愿得巨石刊刻,垂之永久。《续资治通鉴长编拾补》卷29云:

十二月戊戌,宰相张商英言:“臣少也贱,刻苦力学。穷天地之所以终始,三光之所以运行,五行之所以消长,人神之所以陷显,潜心研思垂四十年,而后著成《三才定位图》。今绘为巨轴上进。如有可采,愿得巨石刊刻,垂之永久。”从之。^①

根据张商英进《三才定位图》的奏言可知,《三才定位图》最初是以卷轴的形式进献给宋徽宗的。吴羽在《〈三才定位图〉考论》中认为,刊刻在巨石上的图像可能以分层的方式排列,每一天为一层,而《道藏》本则基本保存了原来的卷轴形式,以右左为序依次展开各“天”的图像,并将其拼接成长轴状。^②

张商英在《三才定位图》开篇即提到三重天结构,由高到底依

① (宋)李焘:《续资治通鉴长编》(附拾补),上海古籍出版社,1986年,第338页。

② 吴羽:《〈三才定位图〉考论》,《艺术史研究》第十辑,中山大学出版社,2008年,第191-201页。

次是虚皇天(图1-4)、三清天(图1-5玉清、1-6上清、1-8泰清)及玉京天(图1-9)。而且最初是以卷轴的形式献给宋徽宗,但其最初布局未见记载,在宋代道教水陆壁画小样《八十七神仙图》、《朝元仙仗图》等中,^①神仙们均位于同一层面,但这就是画本身的层次。与这些画不同,《三才定位图》包含三层宇宙结构,虚皇天、三清天与玉京天的地位是不同的。因此,如果所有的人物均置于同一层面,那么作者所要极力表现的“三才”则失去了位置的直观性,将大大弱化其“定位”思想。鉴于此,张鲁君博士认为此图借鉴佛教绘画方式,原来采用的是上下三层布局的方式,《道藏》本的画法是出于刻版需要才把所有画面放置在同一层次当中。

宋代,由于宋徽宗等几位皇帝大力信奉和推崇道教,因此,宋代道教绘画和画家人数众多,并且出现了大批绘画名家与名作,但流传至今的作品甚少。《八十七神仙图》传为武宗元的《朝元仙仗图》以及梁楷的《圣祖降临图》(图5-1)便是这样的稀世珍品。《八十七神仙图》与《朝元仙仗图》一个系统,前者一度被认为是唐吴道子的作品。



图 5-1 圣祖降临图

^① 关于现存《八十七神仙图》与《朝元仙仗图》的绘制年代学术界有很大争议,关于这一问题的最新研究请参见李淦《论〈八十七神仙图〉与〈朝元仙仗图〉之原位》,载李淦主编《道教美术新论》,山东美术出版社,2008年,第151-190页。

这一系统对后世道教画的创作影响巨大,如元代著名道教壁画永乐宫三清殿《朝元图》(图5-2)、晋南具体出处不明的《神仙赴会图》等都继承其绘画风貌特点。《三才定位图》中的神仙形象与《八十七神仙图》等有显著区别,而与《圣祖降临图》非常相近。



图5-2 (元)永乐宫三清殿壁画朝元图

具体表现在:上清天一图灵宝君右侧一主尊“圣祖上灵高道九天司命保生天尊”(图5-3、图5-4)大小与灵宝君相近,这是赵氏始祖。大中祥符五年(1012年)十月,宋真宗梦见神人传玉帝之命,称玉帝将令赵氏始祖赵某下降授真宗天书。真宗立即在延恩殿设道场候迎,赵氏始祖果率众仙下降,告真宗曰:“吾人皇九人中一人也,是赵之始祖,再降,乃轩辕黄帝,凡世所知少典之子,非也。母感电梦天人,生于寿邱。后唐时,七月一日下降,总治下方,主赵氏之族,今已百年。皇帝善为抚育苍生,勿怠前志。”^①天明后,真宗将此事布告天下。翌月,上赵氏始祖尊号“圣祖上灵高

① (宋)李焘:《续资治通鉴长编》,中华书局,2004年,第1797-1798页。

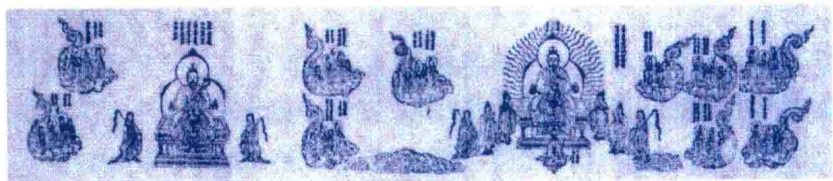


图5-3 上清天



图5-4 九天司命保生天尊大帝

道九天司命保生天尊”，定名讳“上曰玄，下曰朗，不得斥犯”。上圣母懿号“元天大圣后”。张商英在《三才定位图》中将圣祖置于上清天中第二大神，地位极高，云：“在道书乃九天司命真君，盖位号次玉帝之右。”其图像和三清画法不同之处如背后无身光，手执一枚大如意。

圣祖形象在宋代有时候也会单独出现。如在南宋绘画《圣祖降临图》(图5-5局部图)中，由于圣祖是单独出现，故作者将其完全打扮成元始天尊的形象。

史料记载中，在宋代真宗景德四年间，武宗元曾在洛阳上清

宫的一宫壁上,画了一幅大型神仙群像《三十六天帝》,其中一位天帝叫赤明和阳天帝,是仿照宋太宗赵光义(真宗父亲)的肖像而画。景德四年(1007年),宋真宗驾临洛阳上清宫,忽然看见太宗肖像,十分惊奇说:此真先帝也。于是命朝臣焚香。真宗亲自跪拜,不忍离去。^①



图5-5 圣祖降临图(局部)

由此段记载可以看出,宋代把帝王的肖像仿照神仙谱系中的神灵样貌图绘出来,供人们观瞻,是很普遍的现象。元世祖忽必烈灭南宋后,下令禁毁圣祖像。自此以后,极少有出现圣祖的绘画存世,因此,《圣祖降临图》和画有圣祖的《三才定位图》能保存至今,实属不易。

由上文可以发现,在宋代,道教刻印图像和传统绘画是相互借鉴,相互影响的。对道教神仙的刻画有多种方式,而《三才定位图》实为时代较早的一种。《圣祖降临图》是南宋画家梁楷所画,梁楷善画人物、山水、佛道、鬼神、花鸟,师法贾师古,又大胆独创,绘画风格多样而有变化。嘉泰(1201-1204年)时,他在画院待诏,赐金带,不受,挂于院内,后人赞其“画法始从梁楷变,观图犹喜墨如新”。^②《圣祖降临图》选题赵氏始祖降临之事,艺术水平精妙传

① 参见赵荣琬:《洛阳上清宫》,中国文联出版社,2005年,第112-113页。

② 潘天寿:《中国绘画史》,上海人民美术出版社,1983年,第134页。

神。元代时此画幸免被焚毁,现被收藏于美国。^①该画描绘圣祖赵玄朗头戴如意莲花冠,端坐于莲花座上,一枚如意扶轼横于胸前,左手作说法印,道教众仙侍立其身旁,身后有火轮状的光芒。《三才定位图》中三清神及圣祖与《圣祖降临图》中圣祖的画法几乎相同,以灵宝君为例(图5-6)。画面中灵宝君左手也作说法印,其方形座塌与《圣祖降临图》中的莲花座不同,但此座也有一枚如意形的扶轼。描绘灵宝君的衣着及身后背光样式和《圣祖降临图》几乎完全一致。在《道藏》卷首的明代三清像(图5-7元始天尊)中也继承了《三才定位图》、《圣祖降临图》中神像的画法。



图5-6 《三才定位图》中的灵宝君



图5-7 (明)《道藏》元始天尊像

当然,《圣祖降临图》与《三才定位图》的相似处决不仅上述所谈及的部分,比如在两幅图中每位尊神所佩戴的如意莲花冠较为一致。《圣祖降临图》中圣祖与《三才定位图》中三位天尊与圣祖均

① 景安宁:《元代壁画——神仙赴会图》,北京大学出版社,2002年,第77页。

头戴如意莲花冠^①(图5-8),在两幅图的其他配神中其他神灵也有佩戴。^②此外,山西稷山壁画元君圣母、永乐宫《朝元图》中神像也有戴莲花冠者(图5-9、5-10)。

通过以上分析可以看出,《圣祖降临图》与《三才定位图》对主神的刻画较为接近。这说明宋代的道教绘画形式不单单只有《八十七神仙图》、《朝元仙仗图》这一描绘众神的类型,还有诸如《圣祖降临图》和《三才定位图》这种对于尊神的表现形式,也说明了艺术风格的多样性特点。



图5-8 灵宝君头上的
如意莲花冠

以上通过对《三才定位图》中的神仙图像、如意扶轼以及如意莲花冠等形象和中国传统壁画、卷轴画分析,可以看出,《三才定位图》一开始是以卷轴画形式表现,后被刻印成道经图像,而且对宋代道教神仙图像的绘制起到了一定的影响。《三才定位图》人物图像勾勒服饰的线条一气呵成,粗细恰当,表现生动。线条运用准确,自如、流畅。对主神的描绘较好,体现了威严而安详的神态,虽说配神艺术性稍差,但仍可大致领略其神韵。《三才定位图》作为道教神仙谱系中描绘神灵谱系保存较为完整的一个代表,其图像的表现对后世道教水陆壁画的影响是巨大的,宋代画家武宗元《朝元仙仗图》、元代永乐宫壁画《朝元图》等壁画为中国美术史中的精品。在中国美术史发

①莲花冠,亦作“莲华冠”。《中国衣冠服饰大辞典》认为唐代时期即有其制,五代蜀后主王衍尝令妓妾戴莲花冠,众人见之新奇,乃争相效仿,一时风靡京师。其冠以金箔制成,状似莲花,使用时扣覆于髻,以簪绾系。

② 张鲁君:《〈道藏〉人物图像研究》,2009年,山东大学博士论文,第42-54页。



图5-9 山西稷山壁画 碧霞元君摹本



图5-10 《永乐宫壁画》中的如意莲花冠

展过程中,《朝元图》和道经图像密不可分,它在道教美术中,犹如佛教美术中的《说法图》,是极为流行的可观性宗教宣传艺术品,由此,更显出道经图像和中国浪漫主义的神仙美术之间割舍不断的紧密关系,在历史的长河中二者互为影响借鉴吸收,丰富和完善着神仙美术。

第二节 由道经中的八仙图像分析 传统绘画和道经图像的关系

“八仙过海、各显其能”故事的主角八仙(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,而且中国传统美术形式中,八仙形象也是比比皆是。小说、戏剧、民间曲艺更少不了八仙故事。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。^①

道经中画有八仙图的有:《金丹大要》中钟吕等人的图像、《群仙集》中有《钟吕二仙问道图》。元朝末年由还初道人(1206-1368年)编纂的《列仙传》中有五十五幅木刻插图,其中八幅为八仙图。

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^②。但《列仙传》中的神仙形象却为后人进行其他神仙美术创作提供了重要的参考。

在《钟吕二仙问道图》(图5-11)^③中,钟离权居于画面中心偏右位置,身穿袍服,吕洞宾正向钟离权问道。二人置身山岳幽静之地,更显出了“返本还原太虚同”的意境。在此山岳洞天的神仙

① 山曼:《八仙:传说与信仰》,学苑出版社,2003年,第118-153页。

② [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。

③ 图片选自:《藏外道书》,第18册,巴蜀书社,第266页。



图5-11 钟吕二仙问道图

修炼境地更易进入神仙之境。正如《群仙集》中所说“知之修炼超凡入圣而脱质为仙。”^①这幅图和永乐宫壁画《钟离权度吕洞宾图》(图2-20)也有着异曲同工之妙。

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5-12、图5-13)^②。这些图像用白描手法刻制而成,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。

元末还初道人编纂的插图版《列仙传》的八仙图像是不是最早表现八仙的图像呢?在早期中国传统绘画中是否还有对八仙形象的表现?

对八仙的来历及其组合,不少人作过考证,但历来说法不同。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。

①《藏外道书》,第18册,巴蜀书社,第266页。

② 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。



图5-12 《列仙传》中的钟离权、吕洞宾、张果老、铁拐李



图5-13 《列仙传》中的何仙姑、曹国舅、韩湘子、蓝采和图

《宣和画谱》载,北宋李德柔画二十六仙真像。^①钟离权及吕岩(洞宾)已加入。《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。^②在南宋的一本图画目录里,也有八个卷轴是表现八仙的。英国学者叶慈(W.Perceval Yetts)考证,这些画是十一世纪的艺术家庄知微画的。由此,也看出,元末还初道人编纂的《列仙传》中的八仙图像一定是有其表现摹本的。

八仙中名气仅次于铁拐李的是钟离权。他的形象描述见《宋史·陈抟传》,^③后世画作对他的描绘,均是伟岸丈夫状: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。他在八仙中是地位较高的仙真,常同李铁拐争首席,有时也被排于八仙之首。元时,全真道尊称其为“正阳祖师”,奉为“北五祖”之一。

吕洞宾是出现最早的另外一位八仙形象。据说,他是由钟离权点化成仙的。吕洞宾名岩,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年)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”。后从钟离权那里得到金丹太乙之功,遂隐庐山修成仙道。山西永乐宫纯阳殿中的黄粱梦觉图(如图5-14)^④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

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。

③“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。”

④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。



图5-14 永乐宫《纯阳殿黄梁梦觉图》

子,故后人称他戴的帽子叫纯阳巾或乐天巾。

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^①。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“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。

由此可见,根据《宣和画谱》、《秘殿珠林》等史料的记载,至宋代,钟离权及吕岩(洞宾)、铁拐李、蓝采和等八仙人物已经在绘画作品中有所表现,但是,表现八仙人物及形象不够丰富全面。至元明清时期开始广泛流行,比如,完成于元至正18年(1358年)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

^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。

《钟离权图》，元代颜辉《铁拐图》，元代任仁发《唐玄宗见张果图》，元末还初《列仙传》的八仙图像，明代王世贞《（绘画）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，明代严嵩家里元绣《八仙庆寿图》^①，清代黄慎《八仙图》，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。给人们留下了关于八仙的大量具有可视性的图像。也使得八仙形象更为多姿多彩。

明清时期，随着插图版画大量流行，大量表现八仙图像的年画、书籍插图等相继出现。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、四川绵竹最富盛名，号称全国五大年画产地。民间画工在题材广博、手法斑斓、地域风格多彩多姿的民间年画中，也充分融入了浓厚的对“八仙”的崇拜。

八仙形象的年画在继承道经和传统绘画中的八仙图像艺术特点的基础上，更是开始关注画面的吉祥含义，形式更加丰富多样（图5-15、图5-16），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。钟离权、吕洞宾等八位神仙大都面含笑意，各种具有祥瑞喜庆含意的动物、植物（鹤、鹿、蟠桃、牡丹等）也被一一添加在画面上，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年的愿望。年画制作者把密集的形象用装饰手法和谐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。民间艺人创作的年画作品多用红色，鲜明热烈。颜料多用纯色而很

^① 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。见《严氏书画记》画录上所见者，仅此耳。从绘画方面可考得的。这一组的八仙画始于元，而且是《庆寿图》。



图5-15 八仙年画



图5-16 八仙木刻年画

少用调和色。为了增加年画的视觉效果,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响亮,简洁又丰富,使得每幅画面都具有很强的视觉冲击力。

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》(图5-17)使人们知道,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,上首王母骑在彩凤背上,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杂缀其间。

在八仙形象的表现中,还体现了民间对于“暗八仙”的理解,一是指年在画作品中没有直接出现八仙形象;二是八种器物各有仙气神法,能化凶为吉,有暗中保护之意。在福建建阳的年画,把八位神仙做成两幅:一幅刻画汉钟离、何仙姑、张果老、李铁拐、他们姿态各异:汉钟离解衣露胸袒腹,蒲扇掷在一旁,手捧天书在看卷中太极图及星象天文;何仙姑衣装华丽,



图5-17 (清)八仙献寿 苏州桃花坞

手捧荷叶牡丹,莲花置于地上,又有一花篮放满牡丹、菊花,象征四季常春;张果老态龙钟,坐在地上,怀中抱一渔鼓;铁拐李嗜酒成性,善炼仙丹妙药,治好了病苦群生,就是治不好自己的瘸腿,手托葫芦,满脸苦笑,合一目看葫芦中的仙药,露出了“医不治己”的无奈心情,旁有丹炉火红、拐杖南瓜。第二幅先画吕洞宾,头戴纯阳巾,身披花道袍,背插宝剑,倚卧在一枝双桃旁,举杯作饮酒之状,身后正有一个大酒瓮和两大瓶酒;韩湘子,一手持佛尘,一手举横笛,席地而坐,用口吹施仙法,使荷花开放,膝前放着一个柑橘,说明并非荷花开放的季节,以此说明韩湘子以法力开花的本领;曹国舅穿官衣,戴官帽,启唇欲唱,旁有宝瓶,内插牡丹花,还有灵芝石榴;蓝采和背一个大竹笠,褐色衣赤足手持花篮跪在地上,旁有一枝牡丹,身后有寿山石和两枝无忧草。由图中可以看到每一仙都伴有一件象征“暗八仙”的法器,预示着神仙能在暗中保护之意。另外还有象征长寿和得福的吉祥物,比如蟠桃象征长寿,松竹梅(岁寒三友)寓意情义长在,鲤鱼跃龙门表示平步青云和飞黄腾达等等。

综上所述,《八仙图》画钟、吕、蓝、韩、张、李、曹、何等八人虽在近世,但从宋元八仙道经和卷轴画中可以看出,其单独的画本则渊源极古。而在元代八仙集多人绘于一图,与元代全真教的三教融合思想有一定关联。明清以后八仙图像更是被人们加入了更为丰富的内容。诸如八仙年画中的各种吉祥物和配饰都使得八仙形象更为饱满,在色彩上也更加体现了中国人对于美满事物的渴望。道教“八仙”信仰体现着中国人文精神所追求的对生命本身及其生存境遇的超越。其所体现的既注重世俗现实生活,又追求出世理想的仙境神界,也颇值得我们的关注。尤其是八仙信仰及八仙人物传说故事,给予八仙绘画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绘画艺术。

第三节 由道经《三教圆融图》分析 道经图像与传统绘画的相互影响

下面将以道经中流行的和年画、版画中紧密联系的“三教圆融”图以及年画“一团和气”、“和合致祥”等图像为例,来说明道经图像与风俗年画、版画的相互影响关系。

《藏外道书·群仙集》中绘有《三教圆融图》(图5-18)^①,此图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



图5-18 三教圆融图

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”^②的三教圆融思想内涵。

全真教倡导三教圆融的思想,是指佛教、道教、儒教三个教派的融合。它们是中国传统文化的主体。三教的分合是贯穿二千

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,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第698页。

多年中国思想文化史的一股重要的潮流,对中国文化乃至中国社会的变迁产生巨大影响。

年画“一团和气”(图5-19)是传统木版年画中的常见题材,以其独特的圆形构图在众多年画形式中独树一帜,对“一团和气”图的分析也有助于我们更好地理解传统题材年画的民俗意蕴和传统美术的相互借鉴关系。

年画“一团和气”的人物原型应追溯到明宪宗朱见深登基后的成化元年(1465年)所绘的《一团和气图》(图5-20)。此图构图奇特,现藏北京故宫博物院。乍看是一位笑脸相迎的胖大和尚,盘腿而坐,体态浑圆,细细分辨,却是三个人,相拥相抱在一起。那



图5-19 一团和气图 年画

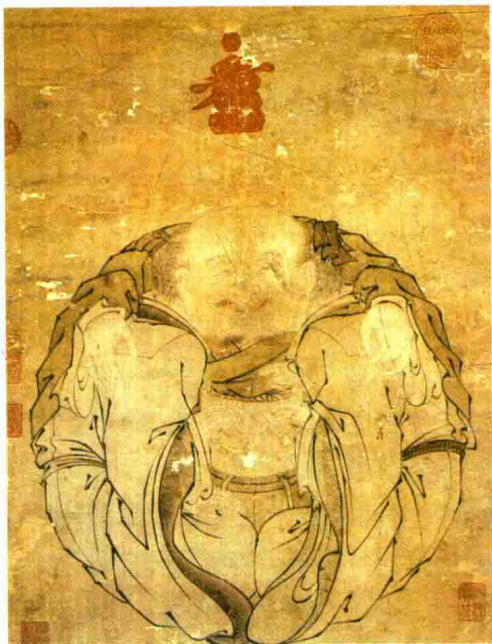


图5-20 (明)朱见深《一团和气图》

和尚的脸一分为二,左边是儒者,戴着方巾;右边是道士,系着冠子;两个半脸合成,各自光光的额头就成了和尚的秃顶。儒者和道士团膝相接,侧脸相对,各持经卷一端;和尚的双手则搭在两人肩上,左手里还有一串佛珠。人物造型诙谐,用图像的形式揭示了儒释道“三教合一”的思想主旨,和道经《三教圆融图》形象一致。

《一团和气图》中的三个人物取自佛门传说“虎溪三笑”的故事。虎溪在庐山东林寺前,相传晋僧慧远居东林寺时,送客不过溪。一日陶渊明、陆修静来访,与语甚契,相送时不觉过溪,虎辄号鸣,三人大笑而别。后人于此建三笑亭。唐英(1682-1756年)题庐山东林寺三笑亭联云:桥跨虎溪,三教三源流,三人三笑语;莲开僧舍,一花一世界,一叶一如来。“虎溪三笑”之说始自唐代,代表了三教合一的思想理念,三教合一思想自中唐以后渐趋流行,历来为画家所喜爱,各种以虎溪三笑为题材的艺术作品层出不穷,有文字记载的作品属五代宋初石恪绘《虎溪三笑图》和宋代李公麟作《三笑图》为最古。明代著名画家丁云鹏所作《三教图》画孔子、老子、红衣罗汉坐于树下共同探究玄理的情景也是这一思想的反映。但早期“三笑图”大都是对于三个人物形象的具体描绘。

此外,少林寺重宝——传为嘉靖四十四年(1565年)由明代著名音律学家、历算学家朱载堉所立之《混元三教九流图赞碑》(图5-21)中的画面人物也是儒释道三圣合体像。这幅碑刻和道经“三教圆融”图较一致,画一头绾双髻、口上留须的老者,双手捧一画卷,上画右旋水纹汇集成海的图案,双膝盘坐,身缩一团。图上题记具有“明劝戒”之深意,且有哲理:“佛教见性,道教保命,儒教明伦,纲常是正,农流务本,墨流备世,名流责实,法流辅制,纵横应对,小说咨询,阴阳顺天,医流原人,杂流兼通……曲士偏执,党同排异,毋患多岐,各有所施,要在圆融,一以贯之,三教九流,九

流一源,百家一理,万法一门。”此图题作《混元三教九流图》,作者“酒狂仙客”。“酒狂仙客”者,画史无名,当是民间道家之流。^①

而朱见深《一团和气图》的原初寓意是借三教合流的宗教和谐思想暗示朝野团结一致和家国人际和谐,归结为“和合”。

对此,朱见深在《御制一团和气图赞》中题跋:“朕闻晋陶渊明乃儒门之秀,陆修静亦隐居学道之良,而惠远法师则释氏之翹楚者也。法师居庐山,送客不过虎溪。一日,陶、陆二人访之,与语,道合,不觉送过虎溪,因相与大笑,世传为三笑图,此岂非一团和气所自邪。”图中画高僧慧远、道士陆修静和隐士陶渊明三人抱成一团。预示着三教团结一致。后来,朱见深将此图编入其主持编纂的道教典籍《群仙集》中,这样此图才得以流传民间,成为道教美术借鉴宫廷美术的范例。

朱见深的《一团和气图》、道经《三教圆融图》构图恰与《混元三教九流图》相似。朱见深的《一团和气图》画面上方题有:“合三人以为一,达一心而无二,忘彼此之是非,藹一团之和气……”故名《一团和气》。此图绘制早于《混元三教九流图》整整100年。“酒狂仙客”或从此摹刻而来,亦未可知。然而三图确是清代江苏苏州、扬州、南京和湖南邵阳滩头年画中的《一团和气》之范本无疑。



图5-21 混元三教九流图赞碑

^① 王树村:《中国年画发展史》,天津人民美术出版社,第143页。



图 5-22 和气致祥 滩头年画

在相关题材内容的民间木版年画中,“一团和气”在继承“圆融和合”这一主旨思想的基础上,更添加了吉祥喜庆的因素。比如:在湖南邵阳隆回的滩头年画《和气致祥》(图 5-22)中,就加入了书卷、长命锁、佛手、桃、灯笼等具有吉祥寓意的传统视觉符号作为填充性装饰,其中的书卷寓意金榜题名;长命锁寓意驱除灾祸和辟邪、祈愿长寿;佛手的“佛”与“福”谐音,“手”与“寿”谐音,因此佛手和桃都是多福多寿的象征;宫灯象征团圆、喜庆。桃花坞清代古版年画

《一团和气》(图 5-23)中也有书卷、长命锁、如意纹、回纹、宝相缠枝纹、卐纹、祥云纹等图案,由此烘托得画面更加富丽端庄、主体鲜明,喜庆气氛突出。^①

可以说,年画“一团和气”并非像它的蓝本——朱见深的《一团和气图》那样寓意单一,而是以圆融和合观念为主的众多吉祥观念的综合。

朱见深所绘《一团和气图》、道经《三教圆融图》各人物虽三个人面合二为一、抱作一团,但描绘的还是三人。《混元三教九流图赞碑》中画面人物由于三者额头和鼻子连线的分割,加之左者头上方巾和身后衣带的刻画,还有意凸显三个人物的合一。但各地不同版本的年画“一团和气”却不同,年画中都是描绘的面带笑意

^① 张晓飞:《古版〈和合致祥〉的艺术魅力》,《苏州杂志》,2004(3)第 66 页。

并手捧“一团和气”卷轴的圆形人物。胡潇先生针对这个问题在《民间艺术的文化寻绎》中阐释：“要体现祥和、悦目、开心的功能，用道貌岸然的儒者，或多头多面组合的形象，都缺少意趣，与民间艺术的瑞喜风格不符。而且，就息争致和而言，以‘童子’劝说形式也比‘老人’教化形式更为动人。因此，民间《一团和气图》改用笑容满面，天真烂漫的童子形象。”^①正是后世民间画工在吸收蓝本图式基础上的再创作，才使得“一团和气”的形式得以完美和稳定，从而真正实现了“合三人以为一”的简洁明了的艺术形式特点。



图5-23 一团和气图(桃花坞年画)

各个地区“一团和气”年画均采用圆形构图，在中国人的思想观念中圆形寓意为圆满通融，这使得一团和气的思想内蕴、形式和内容在美术作品中得以充分展现。朱见深《一团和气图》的圆形构图完全是为“合三人以为一，达一心之无二。忘彼此之是非，藹一团之和气”这一圆满通融思想服务的。

人们对《一团和气》图像的欣赏和接受过程中不断的完善并丰富它，而且使得《一团和气》年画更为大众所接受，更加接近百姓生活。如：在朱见深《一团和气图》的三个人物头顶之上，有个朱红色的合体字印迹，看似“如意”二字的合体，而在滩头《和气致祥》人物之上的桃和佛手图案中也有“如意”二字。后者很有可能

^① 胡潇：《民间艺术的文化寻绎》，湖南美术出版社，1994年，第396页。

是对前者的模仿变化而来。

合体字又叫组合字、民俗字,是民间喜闻乐见的一种书法形式。它常将带有吉祥含义的若干字或短语合写成一个字,以求吉祥。又称团结字、吉利字。常见的合体字有“招财进宝”(图5-24)、“双喜”等。其源头可追溯至先秦时君主用来传达命令或征



图5-24 招财进宝合体字

调军队的符文,到了道教流行的汉代,这种手法便被道士借用到符箓上,称“复文”。道教正式产生以后,道符越来越被道士所重视并成为道法三大秘术之首。早期的道符由单个文字构成,太平道兴起后,开始把多个文字拼合而成,符箓向来被认为带有召鬼神、镇精魅的奇特力量,民间亦深受其影响,造成以吉语合成文字的

兴起。从宋代起,合体字已由道士画符,演变为民众表达避凶求吉的愿望的手段。

朱见深《一团和气图》中的“如意”图样看似一方印记的形式,而“符书用印,有的是在画符时,直接画出,也有篆刻,即所谓‘符印’又称‘法印’”^①。朱见深笃信道教,因此,《一团和气图》的合体字有可能是“如意”复文。但尚需进一步考证。^②

① 魏峡:《浅谈符的艺术》,《中国道教》,2001年1,第31页。

② 边鹏、陈见东:《年画中的“一团和气”与“和合二仙”考——兼谈“和合”观念》,南京艺术学院学报,2009年第2期。

滩头年画“和气致祥”中的人物形象看着像女童,两个发髻上装饰有花朵,胸前挂有长命锁;^①苏州桃花坞清代古版年画《一团和气》图中虽然人物也头梳两个发髻,胸前也挂有长命锁,但看似像老妪,耳部带有耳环,是成年妇女的象征。民间年画在继承道经三教圆融、一团和气图式的基础之上,更加突出了民间画工的随意性、自由性、吉祥性观念,更加地接地气。

总之,朱见深《一团和气图》思想渊源来自于唐代流行的“虎溪三笑”的典故,虽然五代、宋代至明清后许多文人画家对此内容都有画幅呈现,但基本都是具体描绘三个单独人物形象的绘画作品,和后世年画作品的形式不同。而后世民间年画《一团和气》图像形式应是在朱见深《一团和气图》,或确切地说是此图刊本(如《群仙集》)的影响,如最早反映这一题材的桃花坞清代古版年画《一团和气》,而其他版本又是受桃花坞年画的影响。这是一个链式的文化传承过程,前者是后者的蓝本,后者又是再后者的蓝本,在艺术发展史上,《一团和气》、《三教圆融》其题材内容在历史的继承过程中不断创新,更加与民众生活及民众对幸福的渴望密切联系在一起。

第四节 由《太平经》中的《乘云驾龙图》 分析道经图像和传统绘画的相互影响

《太平经》,是东汉道教的一部经典著作,对于研究汉代至南北朝时期的哲学、文学、史学、民俗学等具有不可忽视的参考价值。原书共计170卷。现残存仅57卷,被收录于《道藏》^②中。《太

①《和气致祥:邵阳滩头年画特色符号探寻》一文认为,滩头年画的人物形象是女童,人物头梳两个发髻,装饰花朵,并垂有流苏,两位人物胸前挂有长命锁,这两点都是“已过及笄而又未成年出嫁的女童”的实物例证。

②《道藏》,第24册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第382-598页。

平经》由于成书年代较久远,在辗转流传过程中造成不少文字方面的讹误。晚唐以降,战祸不断,众多典籍屡遭劫难大多已经遗失。20世纪40年代,王明先生根据《太平经钞》及其它二十七种引书加以“校”、“补”、“附”、“存”,编辑成《太平经合校》(简称《合校》),从而基本上恢复了170卷的面貌。但关于诸多道经出处及时间等问题学术界仍有争议。有认为是东汉《太平清领书》的残卷,有主张虽然包含汉代内容,但是南北朝末至唐初流传的本子。虽然,关于《太平经》出处各执一词,但是57卷残本《太平经》中有多幅插图是不争的事实,其中这些图像和文字包含着丰富的道教思想,而且还具有一定的艺术水平。初步形成了早期道教的图像思想。图像分别为卷99的《乘云驾龙图》、卷100的《东壁图》、卷101的《西壁图》,以及卷103的三幅小插图等。张鲁君博士认为这些图像与《太平经》的文字部分是相互补充的,最可能的情况是明代编撰《正统道藏》时,《太平经》中的这三幅插图已经丢失或者严重损毁,故时人对其进行了再创作。不可否认的是《太平经》中的这些图像在汉代道经中是存在的,这些插图对研究《太平经》的图像思想具有重要价值。《太平经》残卷的内容表明,道教在其诞生之初就认识到了图像对道教宣传的重要性,将其运用到修炼、传教、劝诫等多个方面,并有意识地发展出一种图像思想,成为早期道教宗教思想的重要内容之一。《太平经》中的《乘云驾龙图》(图5-25)等图像也和道教修炼方术、存思修炼密切联系在一起。尤其《乘云驾龙图》中修炼者所存思的龙图像更是和中国传统绘画有着密不可分的联系。本节中我们主要选取《太平经》中的《乘云驾龙图》图像,对其从图像学的角度进行分析,重点分析探讨《乘云驾龙图》中龙图像和中国传统绘画之间相互影响和变异。

道教最重要的特点之一是“术”,在宗教中具有重要地位,修炼方术是《太平经》的重要内容,其中最重要的一种是存思。存思

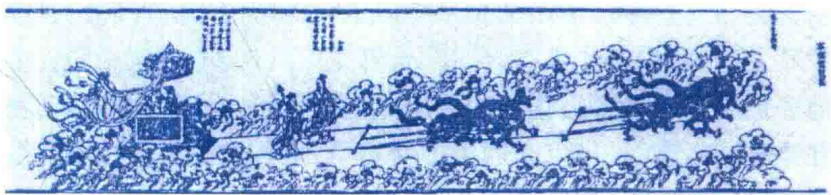


图5-25 《太平经》中的《乘云驾龙图》

是道教的一种关于冥想的修炼方术,其特点是思念体内或体外的
事物或神。据《史记·孝武本纪》记载,汉武帝欲交通神仙,方士李
少翁对他说:“上即欲神通,宫室被服不象神,神物不至。”于是便
画云气车,及各以胜日驾车辟恶鬼。又作甘泉宫,中为台室,画
天、地、泰一诸神,而置祭具以致天神。^①如汉代墓葬壁画中常见
的神仙场景有一些可能与这种观念有关。《太平经》进一步发展了
这种思想,将其运用于存思各种神仙。由于神仙种类很多,当时
必定出现过很多这样的神仙画像。这种图形思想在后来的道教
中有广泛应用,《太平经》中的《乘云驾龙图》等图像应是道人们
的存思图像。同时,《太平经》中的道教神仙存思修炼思想以及这些
神仙图像的表现也和传统神仙绘画关系密切。

作为道教经典,《太平经》很好地借鉴了以图形来表达宗教内
涵的方法,这一特点在《乘云驾龙图》中有很好的体现。成仙是道
教的最高目标。《乘云驾龙图》描绘的是一幅神仙乘云车驾飞龙出
行的场景。云气萦绕之中,五条蛟龙拉着一架车奋力而行。五龙
栩栩如生,具有一定的艺术价值。车中一位天尊端坐于华盖之
下,车前有仙童、玉女各一人。

《太平经》卷112《有过死谪作河梁诫》云:“上古之时,神圣先
知来事,与天共治,分布四方,上下中央各有部署。秩除高下,上
下相望,不肃而成,皆为善,恐有不称,皆同一心。天有教使,奔走
而行,以云气为车,驾乘飞龙,神仙从者,自有列行。皆持簿书,不

① (汉)司马迁:《史记》,中华书局,1959年,第458页。

动自齐，恐有所问，动有规矩，得其所行。”^①这段话后半部分与《乘云驾龙图》的内容非常吻合。《乘云驾龙图》描绘的应该正是一位前去接引得道者升天的神仙乘着龙车的情景。龙作为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》内篇十五中说：“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，能上天入地，穿山入水。”《焦氏易林》云：“驾龙骑虎，周遍天下为神人使，西见王母。”^②由此就可以理解道经《太平经》中龙图像的内蕴所在。

那么，龙作为道教神灵，在历史演化和中国古代传统绘画中的表现形式又如何呢？

龙本为中华民族起源和文化发端的象征，是一种由蛇演化而来（依照传统说法）的有鳞有须能兴云作雨的动物，既尊贵无比又神异非凡，普通人很难见到它。尤其是道教关于“老子犹龙”之说及龙的理论和说教，诸如道教神祇四海龙王、五方龙王等，更成为中国传统道观壁画和道教卷轴画、民间美术中常见的题材，表现异彩纷呈。

龙的图像渊源可以追溯到史前时期。传说伏羲氏时，有龙呈瑞，因而以龙纪事，创立文字。古代绘画中伏羲氏的形象表现为蛇身或龙身、人面或人首，和龙联系在一起。到了商代，甲骨文和金文中都出现有“龙”字，龙是最早的文字之一。龙字的形状通常是大头，弯曲着身子，这正是由龙的形象典型化、抽象化而产生

①《道藏》，第24册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第562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。

的。^①龙的形象在长期发展过程中,成为中华民族的象征物更是呈现出多彩的面貌。

战国时期,关于乘云或驾龙的艺术幻想已有很多。如屈原在《离骚》中,幻想自己如仙人那样驾着龙车在彩云中遨游:“为余驾飞龙兮,杂瑶象以为车。”^②《管子·水地》:“龙生于水,被五色而游,故神。欲小则化如蚕蠋,欲大则藏于天下,欲上则凌于云气,欲下则入于深泉。变化无日,上下无时,谓之神。”^③随着时代的推移,龙的神秘色彩越来越浓。汉代时,道教得道升仙的思想开始流行,也是龙文化的成熟期。如王充《论衡·道虚篇》有很多这方面的记载。黄帝铸鼎首山,鼎成后,有龙垂胡髯下迎黄帝,于是黄帝骑龙升天。此外,西汉末东汉初出世的外丹经《黄帝九鼎神丹经》也说:“服神丹令人神仙度世,与天地相毕,与日月同光;坐见万里,役使鬼神;举家升虚,无翼而飞;乘云驾龙,上下太清;漏刻之间,周游八极。”^④

近年的考古发现表明,距今八千年以前,龙已经萌生,早期龙的形象尚未定型,但已经具备了后世龙形的某些基本特质,如蛇躯、鳞身、有角等。如,辽宁阜新查海的石堆巨龙,是先民们崇拜的神圣灵物。内蒙古翁牛特旗三星他拉出土的玉龙作为礼器,吻部前突上翘,双目外角上挑,颈部长鬣飞动,身体内弯呈C型,龙体中央有一穿孔,为穿绳悬挂之用。河南濮阳西水坡仰韶文化时期“龙虎墓”中有用蚌壳摆嵌的龙,反映了“左青龙、右白虎”的观念,可见在距今六千年左右时,就已蕴育了后世道教文化萌生的因子,同时这也显示出了“龙”与道关系的源远流长。

① 沈泓著:《龙图天下:民间美术中的龙图腾溯源》,中国财富出版社,2013年,第6页。

② 《屈原集校注》上册,中华书局,1996年,第159页。

③ 《管子校注》中,中华书局,2004年,第877页。

④ 《道藏》,第24册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第375页。

至商代,龙纹在各种青铜器的纹饰设计中非常风行,其图像较多地保留了原型动物的特点,故有猪龙纹、鳄龙纹、蛇龙纹之称,这表明在当时人们对龙是什么样子尚未取得一致意见。如红山文化时期的玉猪龙。西周时期,原本动物色彩明显的龙纹逐渐变得抽象化、符号化。

春秋战国时期,壁画创作颇为盛行,公卿祠堂、贵族府第均以壁画装点门面,龙则是其中最为广泛的绘画题材之一,但很多龙纹仍然可以看出明显的原型动物特征。刘向《新序·杂事》记载:“叶公子高好龙,钩以写龙,屋室雕文以写龙”。《天问》相传是屈原仰观先王庙中图画有所感触而成,其中即有“河海应龙何尽何历?焉有虬龙负熊以游”^①的诗句。楚地是一个极为浪漫多情的地方,浪漫



图5-26 人物御龙帛画

主义传统即滋生于此,老庄哲学以其谲诡瑰丽的想象与楚辞共同哺育了这一传统,神仙逍遥天地间的生活让他们企羡不已。龙不仅可以自由往来于天地间,又与神仙为邻,如能将龙为我所用,岂不可以永享快乐。目前考古发现的一些“御龙升仙图”反映了祈求长生和幻想升仙的思想。新中国成立后长沙楚墓先后出土了两幅帛画。分别是《人物龙凤帛画》、《人物御龙帛画》,

^① 林庚编:《天问论笺》,人民文学出版社,1983年,第16页。

《人物龙凤帛画》描绘一细腰长裙、侧身向左、合掌默默祝祷的贵妇人在腾龙舞凤导引下,向天国飞升的景象;《人物御龙帛画》(图5-26),画一危冠长袍、蓄有胡须、侧身拥剑的贵族中年男子,头顶华盖,驾驭舟形巨龙飞升的情景。不仅壁画,帛画大肆绘龙,当时的漆画,锦锈等也多以龙为饰。信阳长台关楚墓出土的彩漆锦瑟,就画有御龙升仙图;江陵楚墓出土的绢衾和禅衣,绣着多种形式的龙纹,织锦上,织着优美对称的蟠龙图案。这些实物也证明“得道升仙”是这一时期绘龙题材的主题思想。

汉时,这种“得道升仙”思想继续延续下来,汉代是龙图像(图5-27)的一个重要发展时期,画像石、画像砖、墓室壁画、帛画、铜

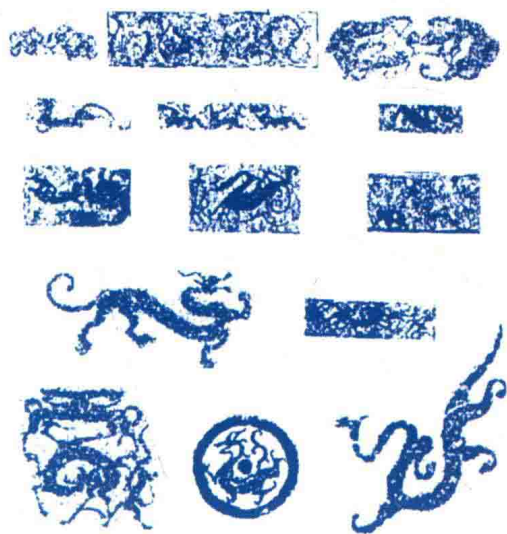


图5-27 汉代的龙(分别来自马王堆一号汉墓出土帛画、棺画、安徽淮北画像石双龙咬尾图、江苏徐州出土画像石戏青龙白虎图、安徽宿县出土画像石升仙图、河南南阳出土画像石龙虎斗图、四川出土画像石龙车行空图、河南南阳出土画像石应龙图、河北定县出土金银错铜车饰狩猎纹、安徽淮北出土画像石龙虎斗图、河南南阳出土画像石仙人攀龙图、江苏徐州出土画像石双龙交颈图、陕西西安出土青龙瓦当、河南南阳出土画像砖苍龙星座图。

镜纹饰、宫殿、寺庙的屋脊、皇家的用具等载体上的龙图像广为流行,龙画创作千姿百态。龙已被人们作为最大的吉祥物,到处可以看到龙的形象。秦汉时,龙的形象突破了以往的蛇体形状,而更接受于走兽形象,它们多昂首向前,四足伸展,不仅有肢有爪,多数还有翼。在现在保存较好的洛阳东汉墓葬壁画中即有青龙、白虎等祥瑞动物形象。东汉时期宿县汉画像石拓片《羽人西王母双龙穿三壁图》,左为羽人,右为西王母,中为双龙穿三壁及四条瑞龙,表现了古人乘龙升天、羽化登仙的思想。从众多的图像中我们可以看出汉代当时龙的形态已经发展出两种比较成熟的形态。有研究者认为:“综观汉代的龙纹,其形态基本可分为两类:一类以马王堆一号汉墓帛画上所绘之龙为代表,龙的尾部与躯体混然一体没有界限,即属于典型的蛇躯。龙之四腿取自虎腿,较生硬地安在蛇躯之上,称得上是典型的‘蛇足’。这种龙只宜作飞行之态,要表现行走就需要将前后足之间的躯干大大缩短才行。另一类如汉画像石(砖)中的走龙,龙的尾部与躯干有明显界限,即属于变形的兽躯。变形方式是将兽的颈部与躯干拉长,加入了蛇的特征。”^①汉代的龙图像对后世产生重要影响,其后的龙图像一般不出于这两种形态。

此时龙画亦多为民间画工创作,并且局限于神学色彩浓厚的墓葬艺术中。

秦汉时的墓葬壁画中几乎都会绘有祝祷墓主升天的“御龙升仙”图,有的墓室顶部或墓门上还会绘有青龙作方位神。河南洛阳出土的西汉卜千秋的墓中就绘有一幅表现男墓主持弓乘龙,女墓主捧鸟乘三头凤,在持节方士和仙女导引下,由仙禽瑞兽护卫升天的情景(图5-28)。帛画作为殡仪中使用的旌幡,为了渲染“得道升仙”的气氛,多绘有“羽人戏龙”图。1972年从湖南长沙马王堆1号汉墓出土的“T”形帛画,在构图上可分为“天上”、“人间”和“地下”

^① 刘志雄、杨静荣:《龙与中国文化》,人民出版社,1992年,第182页。



西汉卜千秋墓主室穹顶壁画局部 青龙

图5-28 河南洛阳出土的西汉卜千秋墓中青龙图

三个部分,其间穿插有羽人和向天飞升的两条双S形巨龙。

而两汉时期,对于龙的表现更是不遗余力,多彩多姿,“羽人戏龙图”、“御龙图”、“龙驾车图”成为主要的画题。如南阳画像石刻象人龙纹,象人或飞奔于前,或紧随其后,对龙极尽逗弄牵引之能事,龙则亦步亦趋,迎首回应。再如山东嘉祥武梁阁砖刻“御龙升天图”,羽人坐于龙背,手抚龙首。而沂南汉代画像石刻则有“龙驾车图”,车夫一手挽住僵绳,一手举起长鞭,三条巨龙驾车飞奔,颇有万马奔腾的气势。

可见,秦汉时期仍以“龙”为主要画题,“龙”的形象多以配景或主角的身份出现,或穿插于画面中渲染背景气氛,或为显示人物身份的道具,但毋庸置疑,“龙”依然与道教文化休戚与共,是“得道升仙”的良媒与中介。

目前所见汉代描述龙形象的记载最为全面的,是明代李时珍《本草纲目》中所引的后汉学者王符的言论:“(龙)其形有九,头似驼,角似鹿,眼似兔,耳似牛,项似蛇,腹似蜃,鳞似鲤,爪似鹰,掌似虎是也。其背有八十一鳞,具九九阳类。其声如戛铜盘,口旁

有须髯，颌下有明珠，头上有博山。”这里描述的龙的形象完全是经过深度艺术化了的各种动物形体的大杂烩。据记载传统民间绘画中，龙的形象即是如此的特点。

那么汉代《太平经》中乘云驾龙图中的龙图像在当时的描绘形象特征应该具有当时学者描述的特点，并且也是在吸收和继承古代传统龙图像特征基础上而创作。《乘云驾龙图》描绘的是神仙驾龙车天行的景象，其中五条龙栩栩如生，图中五条龙形态相近三前二后（图5-29），步伐一致，昂首阔步，威武雄壮。龙是蛇身，尾部与前身没有分开和汉代蛇形龙相似。其腿部与躯体自然连接，与汉代兽型龙相近。这种龙图实际上综合了汉代两种龙形态的特征。

魏晋时期，当时的绘画名家也热衷于龙的绘画表现。据张彦

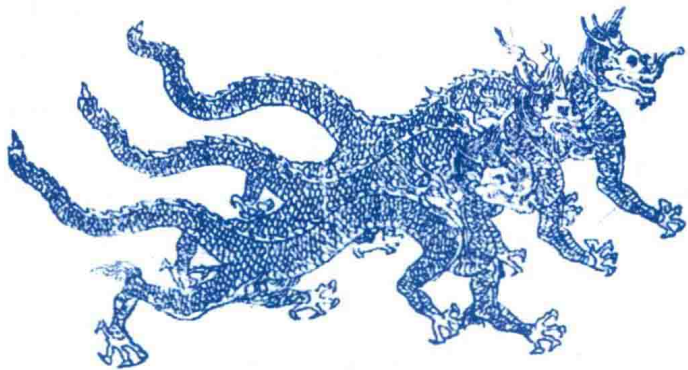


图5-29 《乘云驾龙图》中的龙图(局部)

远《历代名画记》记载，梁代的杰出画家张僧繇即工于画龙，“画龙点睛”这一成语就是赞美他绘龙创作的出神入化；三国时代的曹不兴曾画赤龙；北齐宫廷画家杨子华也擅长画龙。可见，魏晋六朝，“龙”仍然是画家们喜爱创作的题材，他们笔下极力渲染的仍是龙这一神物行云施雨、玄妙难测的高贵灵性。画家绘龙也当为追

慕玄远、寄托隐逸之志。顾恺之的《洛神赋图》(图5-30)中即绘有洛神乘六龙所驾云车惆怅离去的情景。图中洛神侧首,依依不舍,云车四周环绕着文鱼、玉鸾、鲸鲵等,六龙驾车奔驰云端,更加烘托出了人神相隔的无奈与幽怨。显然,“龙”依然具有超凡的力量,是沟通天地的使者。在这里龙的表现更为神异。

江苏丹阳南齐帝陵的墓室东壁就绘有《羽人戏龙图》,只见一



图5-30 《洛神赋》中的龙图像

羽人手执香炉在前引导,龙则四足伸展,张开巨口,腾挪多姿,龙上面又绘有三个飞仙,寓有祝祷墓主“得道升仙”之意。再如洛阳北魏画像石棺上亦刻有青龙及守护神飞舞奔驰的《乘龙升仙图》,线条匀称挺拔,构图紧凑,堪称北魏石线刻画之精美之作。

总之,汉末至魏晋以来随着道教的逐步成熟,画龙也呈现出较为多元的创作形态,或寄寓“得道升仙”之意,或表达追慕玄远、隐逸高洁之志。

唐代时,人物画、花鸟画、山水画均已独立分科。史料表明,当时已有花鸟、翎毛、鱼虫、畜兽、鞍马等多种科目,而花鸟虫鱼畜兽等自然风物既满足了统治者玩赏和装点生活的欲求,又适应了文人士大夫崇尚自然的审美倾向,创作日趋活跃。龙这一传统题材也一改以往多穿插于画面之中的配景角色,成为画面的主角,开始有了独立的画科,同时,这个神异之物也被赋予了更多的道德属性和审美品格。《宣和画谱》中记载唐代的画龙高手甚多,韦鉴画龙,“妙得神气”;孙知微“画龙有神彩”;吴道子更是工于画龙,“鳞甲飞动,每天雨则烟雾生”;米芾《画史》记载五代时的传古和尚和董羽亦开了水墨画龙的先河,“传古龙如蜈蚣,董羽龙如鱼”,可惜这些画作皆未传于世。

目前我们所能看到的最早的绘龙单幅作品,当推南宋的陈容和僧人法常的一些作品,陈容的作品著录共有五十五种,流传下来的则有:《九龙图卷》(图5-31)、《云龙图卷》(美国波士顿美术馆藏)、《五龙图卷》(美国纳尔逊·艾京斯美术馆藏)、《云龙图》轴(广东省博物馆藏)、《霖雨图》轴、《墨龙图卷》(故宫博物院藏)、《云龙图轴》(中国美术馆藏)等。

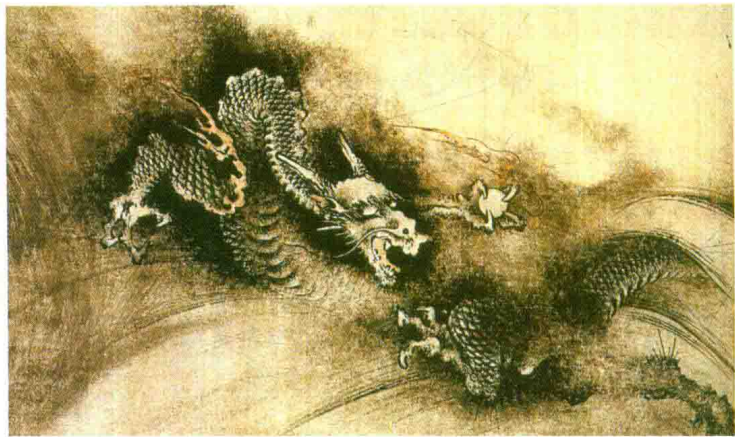


图5-31 (南宋)陈容 九龙图 局部

唐代,龙的造型进一步走向成熟,其细部出现多方面的重要变化,如“龙角在隋以前多弯转飘逸,但不分叉,到隋唐时继续飘逸,且开始有明显分叉;龙的背鳍出现自商代,汉代排列疏松,到唐时已排列细密;龙鳞汉以前多是蛇皮形、菱形和长方形,汉时似鱼鳞,但排列疏松不齐,入唐以后,便开始趋向于整齐和细密了”。^①图 5-32 是

一种典型的唐代龙图像,来自于陕西乾县唐永泰公主墓墓盖上的图画。这种兽形龙的背鳍和鳞与《乘云驾龙图》的龙非常相似,但头部差别很大,表明后者还要更晚。



图 5-32 (唐)陕西乾县永泰公主墓龙图

在宋代绘画中,龙的形象也与王符的“九似”说法一致。龙这种九似的奇异形象一直延续到明清,基本上没有什么大的改变。龙图像在宋代时基本上定型,其主要特点有以下几条:

从龙的整体来看,走兽状的龙图像绝迹,龙背双翼已消退,躯体恢复到战国以前的形状。颈部至腹部逐渐变粗,腹部至尾部逐渐变细,颈、腹、尾三者的衔接比战国以前更为流畅协调,脊上的背鳍逐渐趋于整齐,腹甲工整,鳞片排列紧密,龙体更为修长,蜷曲更为自然,龙身更为完善。龙头的附加物增多,龙角分叉近似鹿角形状。龙发除向尾部披散外,还有相当一部分的发梢向上翻卷,至金元时期,龙的发梢还向前弯曲。龙的髯毛开始出现,四肢和躯体配合更为得体,龙爪从宋代开始出现四爪,不过三爪龙在宋代和宋代以后仍然存在。虎形龙尾在宋代消失,尾鳍逐步形

^① 汪田明:《中国龙的图像研究》,中国艺术研究院,2008年博士论文,第64页。

成,至元代趋于美观。肘毛除软毛外,还出现一种硬肘毛,就像挺拔的钢针,配在蜷曲自如的龙上,形成一种生动的对比。^①

据此可以说明,《乘云驾龙图》中龙的角、四爪、尾鳍、髯毛等特征与宋代的龙图像比较符合,但头发的特征与明龙更为相近,明龙角、发、须、眉、鳍、肘毛一应俱全,其中发部多改向后飘洒为向上飞扬,如顺风而行风吹所致;龙口或张或闭,处理灵活自如;龙鼻端多被处理呈“如意形”,以强化其吉祥含义,且无论龙头俯、仰、正、侧,鼻端如意仍多保持完整形态。^②由此可以看出,《太平经》中的《乘云驾龙图》中的龙的图像表现融合了汉代和宋代龙图像成熟后龙的形式特点而绘制完成的^③。

通过上文对《太平经》残卷中的《乘云驾龙图》中龙图像的解析可以看出,作为道教经典《太平经》中《乘云驾龙图》中的龙图像在历史的发展过程中,汲取了中国传统龙文化和龙图像的特征,同时,由于《太平经》中图像损毁,可能明代在重新编纂《正统道藏》时对其图像重新在原来的基础上进行绘制和雕刻,因此也汲取了后世传统绘画中龙图像的特征,可以说道经图像在历史发展过程和中国传统绘画中龙图像的发展演变是融为一体的。

从道经绘画而言,《乘云驾龙图》不失为绘画艺术较高、思想内涵深刻的作品。画中内容充满浪漫情怀,让人对神仙生活充满向往,与经书的文字可谓相得益彰。《乘云驾龙图》体现了汉代人们对于“升仙”的渴望,同时,其龙图像的表现无疑会和当时中国传统绘画作品中出现的龙形象相互契合,道教神异思想借助这些多姿多彩的龙形象,走进人们心灵深处,极大地促进了道教的传播和弘扬,同时,也为中国美术的发展提供了无尽的浪漫主义形象宝库的来源。

① 汪田明:《中国龙的图像研究》,中国艺术研究院,2008年博士论文,第66页。

② 刘志雄、杨静荣:《龙与中国文化》,人民出版社,1992年,第211-212页。

③ 张鲁君:《〈道藏〉人物图像研究》,2009年,山东大学博士论文,第65页。

第五节 由《金液还丹印证图》、《内经图》 分析道经图像和传统绘画的相互影响

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。内丹图像由于仅是身体内部机能的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。《道藏》中《金液还丹印证图》由南宋龙眉子作,其中共有二十幅内丹修炼图像,描绘了内丹修炼从开始到结束的过程,而在北京白云观保存的传统绘画中也有《金液还丹印证图》中和内丹修炼图相一致的画面,以下进行分析探讨。

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年)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《還元》,共二十章。”又据朱越利先生在《道藏分类解题》中考证:此经撰于南宋宁宗嘉定间(约1212年)^①,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》。^②

由上可知,《金液还丹印证图》(图5-33)^③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

① 朱越利:《道藏分类解题》,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,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第103-108页。

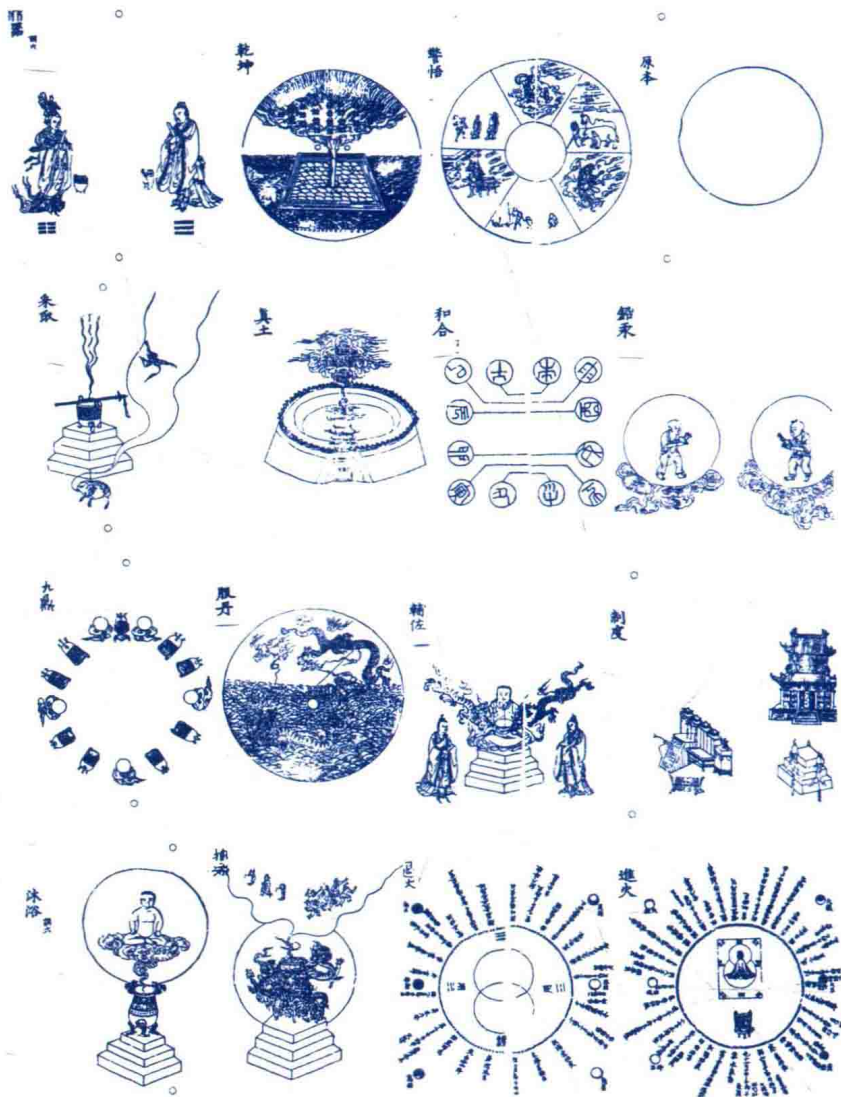




图5-33 金液还丹印证图(第386页图为上段,本图为下段)

程,这二十幅图还配有诗文以便于理解,图中充满了存思想的浪漫色彩。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,图像中由分割想象来补充,象征每一修炼阶段的意识变化,最后回到虚无之中。二十幅图像显示整个内丹过程从虚无之元炁进入多样的世界,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,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,中间描绘了地狱、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的岛屿,应象

征着土地,且和天圆相对(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是代表“乾”,左边一女子,象征着三足鼎,下方三根断裂的黑线代表坤。说明内丹修炼的目的是调和阴阳。

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。由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——图像中画有一个大门,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。此图更进一步象征阴和阳。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,存思者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。鼎炉之上方有一缕气体,象征着魂和身体的灵升起,左边象征着三个魂,右边象征着七个魄,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的显现。

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。

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

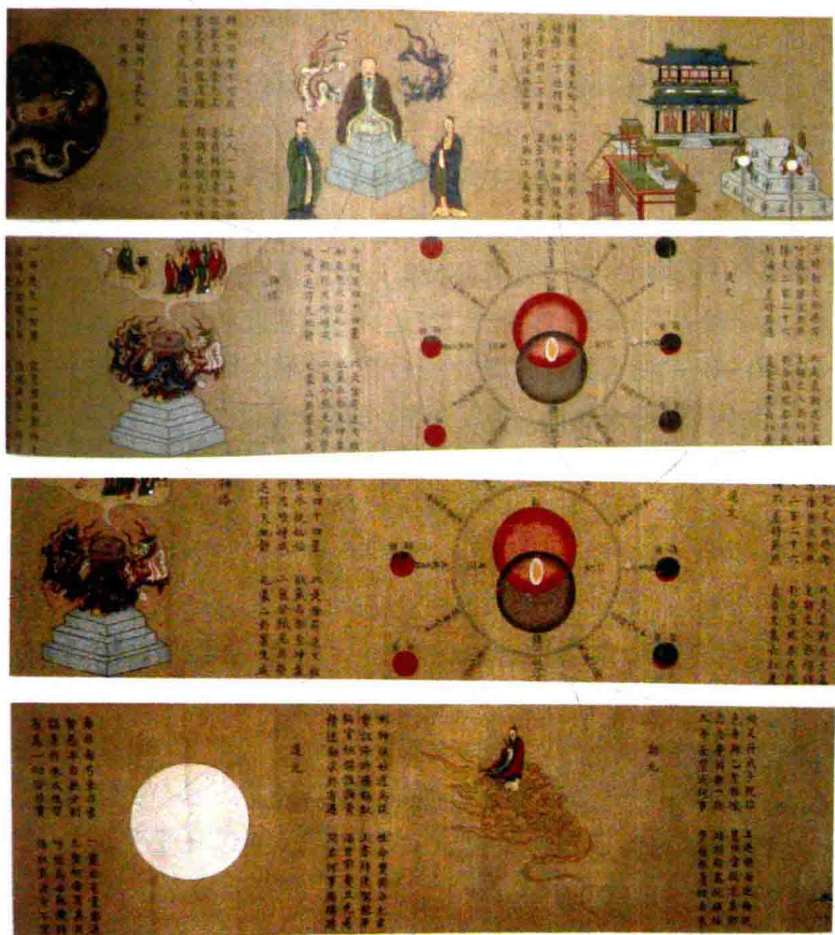


图5-34 《金液还丹图》卷轴画

修炼图像绘制而成,只是又描绘了丰富的色彩,并配写了文字,使内丹修炼图像更加生动传神(图5-34)^①,是修炼过程中道人们存思观想的形象化图像。

此外,据传由清代刘诚印作于1886年的《内经图》^②,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呈现。故又称《内景图》。如:《性命圭旨》的《反照图》(图5-35)上标注的“昆仑顶”、“祝融峰”

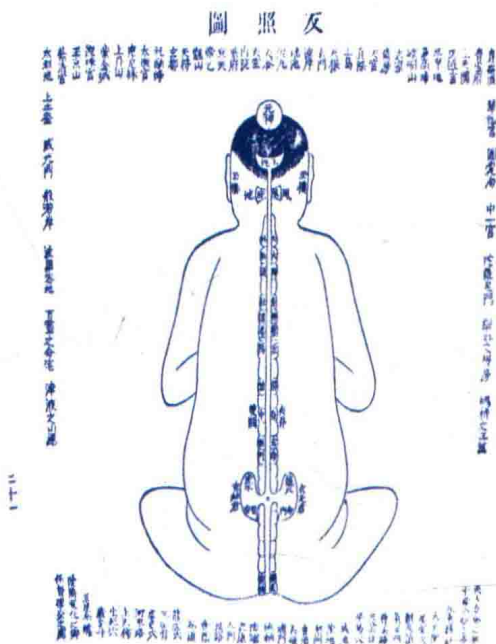


图5-35 《性命圭旨》中的《反照图》

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

② 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,系藏窍要。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。

等丹家所谓的“上丹田”部位,《内经图》(图5-36、图5-37)^①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,为后修炼者提供了方便之径。此幅内丹图像具

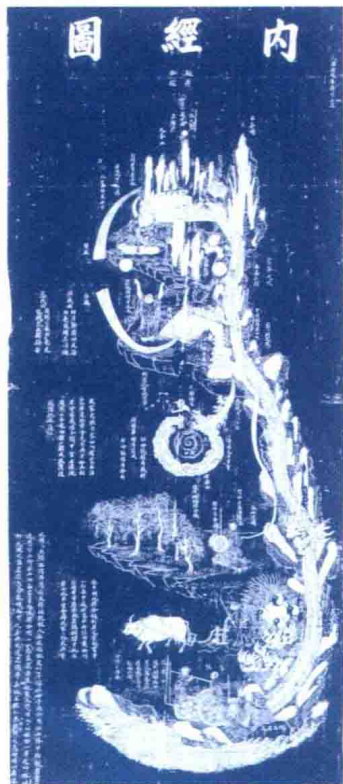


图5-36 《内经图》



图5-37 《内经图》绘画

有典型的中国特色和浪漫主义的风格。

图5-37为《内经图》绘画^②。李国华先生在《〈内经图〉简介》一

① 图片选自:[美]:Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, p.350.

② 图片选自李俊涛博士的论文,图片由席春生先生根据白云观内经图指导制作完成。黑白图为北京白云观石刻本。

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》是形象地反映任督二脉气的运行。正如《内经图》的一首七律题诗: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》(图5-38)右边显现的是人体侧面形象。有三个主要部分——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能量上移和下移,显现了不同时期修炼的层次。

在颅腔洞中,有九座山峰,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,身着传统印有寿字形的长袍,以

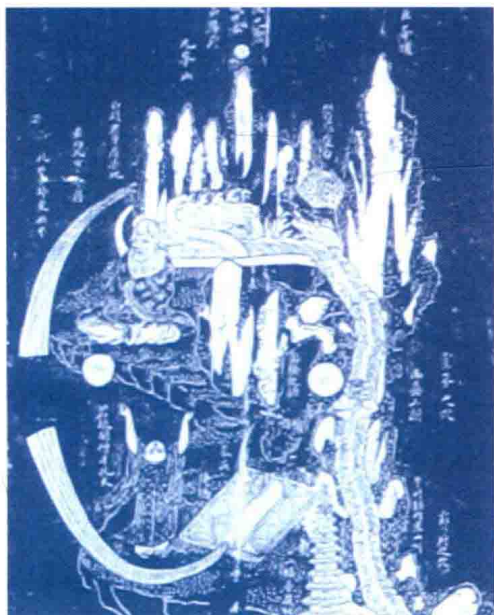


图5-38 《内经图》局部

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,暗含阴阳的调和,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。

图像中表现的山峰和老人的形象和中国传统绘画中绘画作品有着异曲同工之妙。中国古代人物画中大量的具有道家意味的人物绘画,诸如:《有像列仙全传》(图5-39)^①、《剪灯余话》(图5-40)^②、元代华祖立所画《玄门十子图》中的老子像(图5-41)等人



图5-39 《有像列仙全传》图



图5-40 《剪灯余话》插图

①《有像列仙全传》，明万历二十八年(1600年)玩虎轩刻本，黄一木刻。图片选自：郑振铎：《中国古代木刻画史略》，上海世纪出版集团，2011年，第107页。

②《剪灯余话》，明万历间(1600年)刻本，黄一木等刻。图片选自：郑振铎：《中国古代木刻画史略》，上海世纪出版集团，2011年，第98页。

物画中都有众多老者形象的描绘和《内经图》头部所描绘的老者形象相近,也说明了内经图创绘过程中,刻版画工也参考了大量中国传统绘画的表现方式,并把它运用到《内经图》的刻画过程中,如人物的面部形象、人物的动态都有诸多神似之处。最重要的是绘制内丹图的画家不是凭空绘制图像,一定是在参阅传统绘画基础上绘制而成,以便使得修炼内丹的《内经图》更为形象生动,为更好地修炼内丹提供了方便。



图5-41 (元)华祖立《玄门十子图老子像》

《内经图》的下方有“坎水逆转”四字,是比喻周天功的“通督”如沟渎之水逆向而流,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”,是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

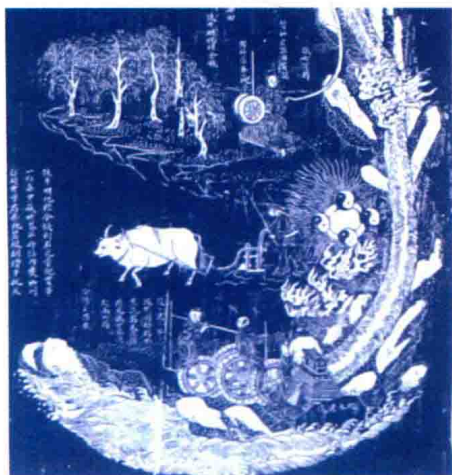


图5-42 《内经图》局部

“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）（图5-42）操作水车向上流来最终完成。这水上流变成阳火，进入颅腔则为灵水，象征“坎水”与“离水”的相融。这是修炼之秘，即内部修炼的

长生之术，也应是大周天的最后完成阶段。

图像中的男孩和女孩非常接近明清时期绘画作品中的娃娃形象，诸如明计盛《货郎图》（图5-43）中娃娃形象的形态、动势都有许多一致之处，不单如此，明清年画中大量的娃娃形象和《内经图》中对于男孩和女孩的表现都有许多相似之处。此外，内经图中所描绘的水车和《天工开物》中的水车图（图4-44）^①形象也如出一辙。



图5-43 （明）计盛《货郎图》

《内经图》的下方有两个图像，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，以比喻耕“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

① 图片选自：宋应星著：《天工开物》，商务印书馆，1933年，第17页。



图5-44 《天工开物》中的筒车图

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”串连,大概就是此意。图中对于耕牛图以及水车等物象的表现和书籍版刻《天工开物》、《便民图纂》中的图像如出一辙,如图所示(图5-45、图5-46^①)。《天工开物》、《便民图纂》中有众多的图像表现牛拉车耕地,水车、水波纹、禾田、农夫等形象,而这些形象和《内经图》几乎是同一个版本的绘制,由此,也可说明在《内经图》绘制过程中,刻画者借鉴了明代不同时期的不同形式的绘画作品,最终形成了《内经图》的图像刻制。

由《金液还丹印证图》、《内经图》分析可以发现,中国传统绘画中的内丹图像,在历史的发展中为了更好地为道门中人修炼所使用,在道经图像的基础上逐渐借鉴传统绘画中的形象特点,以便更生动形象地展现出内丹修炼的过程,它比单纯的道经文字更

①《便民图纂》,明嘉靖二十三年(1544年),王贞吉刻。图片选自:郑振铎:《中国古代木刻画史略》,第98页。

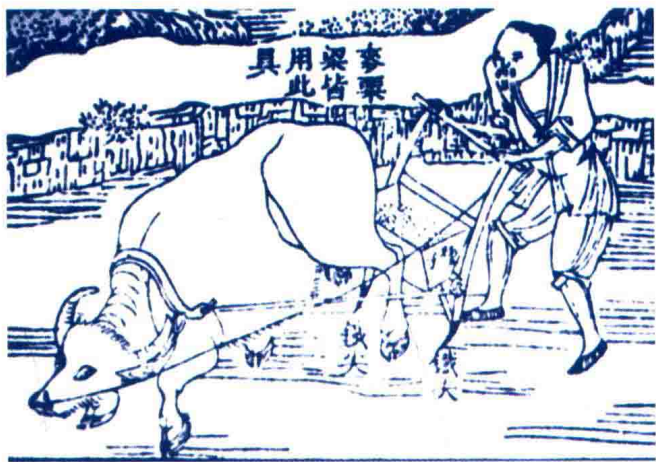


图5-45 《天工开物》中的耕牛图



图5-46 《便民图纂》插图

有表现力和说服力,更能使人明白其内丹的宗旨。由此,也可看出,道教在宣传道教义理、修炼方式的过程中,道经中的内丹图像借鉴中国传统绘画的因素,丰富了内丹修炼图像的创作。道教意识和情感给予他们艺术创作的营养应当是十分重要的。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民俗风情特色方面。

第六章 信仰、生活与艺术

本节分别从信仰、生活和绘画的角度阐释道经图像——一种信仰的艺术方式；艺术的宗教化生存；道经、艺术的信仰生活三者背后的文化动因及其相互关联，从由道经图像、传统绘画转向探讨其背后的深层次原因——艺术、信仰和民众民俗生活的关系。

第一节 道经图像——一种信仰的艺术方式

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，它更容易为普通信众所理解和记忆。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思想意蕴深入人心。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诸如玉皇、西王母(图6-1)、灶君、关公、八仙等等众多的神仙形象。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，而且也把道教融入人们的日常生活，发展

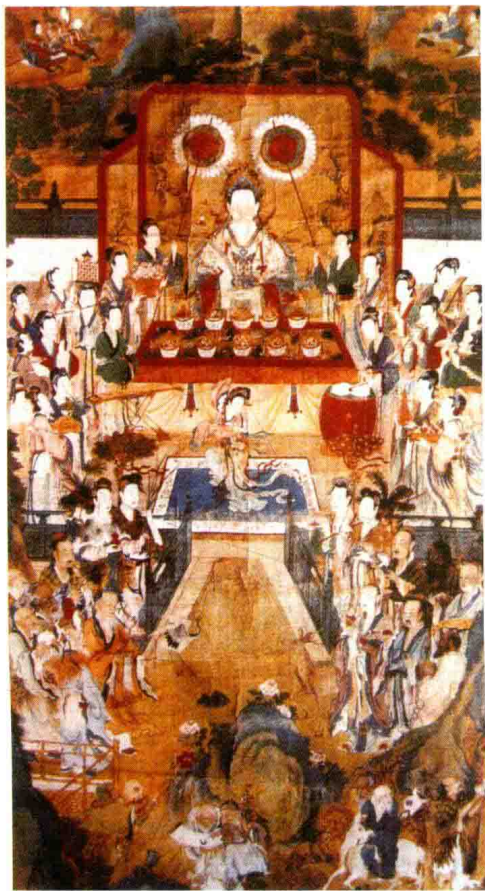


图6-1 (清)无名氏《西王母》

成为“生活道教”。正如李刚先生在《中国道教文化》中所谈到的“道教成为与人们日常生活中密不可分的‘生活道教’”，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。

一、道教信仰和日常生活的关系

许地山《道教史》指出：“从我国人日常生活的习惯和宗教的信仰看来，道的成分比儒的多。我们简直可以说支配中国一般人的理想与生活的乃是道教思想，儒不过是占伦理的一小部分而已。”^①

一些研究中国学的学者，将道教称为中国的“民族宗教”，就是发现它的形成与发展，最能表现中国文化博大兼融的特性，而为长远历史中的许多中国人所接纳、信奉。

道教总体上来讲其神学体系、组织形态，是一个驳杂多端的构成体，是属于中国人的本土宗教，因为它具有中国本土巫教的

^① 许地山：《道教史》，华东师范大学出版社，1996年，第177页。

特质,近于自然宗教;又选取先秦两汉以来诸子百家的学说,割取重组,融于一炉,所以道教中人常以本位文化自居,而对于外来的印度佛教,有排斥有吸收,融为一体,造成自居的独特风格。其中的核心就是神仙思想,一种追求现世利益的宗教理想:个人的长寿永生与社会的和谐安乐。因此,道教不追求虚幻的未来,既出世又入世,努力探寻现实社会的满足,具有现实主义的色彩倾向,使得道教学者认为,道教最能表现中国人现实主义的精神风貌。

可以说,道教的神仙信仰是中国普通老百姓日常生活的“习惯和宗教信仰”,代表了中国文化的一个很重要的方面,反映了普通老百姓“理想与生活”的一个非常实在的内容。正如普塔亚那在《理想生活》中所说:“宗教仅仅是为现实世界提供了理想境界,并教导人们在超自然的基础上认可自然生活。”^①道教产生于中国社会,而为不同阶层所接受,就不会只是一种通称的“迷信”。历代帝王就有不少信奉道教的,有些固然是基于政治权势的考虑而加以笼络、利用;有些却是虔诚信奉。或许有人认为帝王信奉道教只是为其庞大官僚体制服务而已;可是,历代的文人雅士也多有奉道的,这些知识分子大多熟读儒家经典,甚至倾向于佛教高妙的哲理,他们与道教的亲密关系,是在不同的时代环境中,有感于道教本身的文化意义而融入道教。因此,不能简单地以“迷信”概括道教。至于占社会大多数的民众,在中国历史上,除非宗教本身危害到社会伦理或政权的安全,大多能享有信教的自由,也可自由选择其宗教生活,道教就是在这种情况下与百姓发生关系——直接的或间接的:有正式奉道、严格履行教徒生活规范的;但大多数为间接的奉道,像岁时节日中的生活仪节,或赴道观朝拜之类;至于浸润最深远的,则为日常道德规范中的道教成分,像劝善书、功过格,以及通俗道德的教化作用,几乎让中国百姓生活

① [美]莫蒂默·艾德勒、查尔斯·范多伦编:《西方思想宝库》编委会译编:《西方思想宝库》,吉林人民出版社,1988年,第1513页。

于其氛围中而不自觉。^①

从这个意义上说,李刚先生把道教称为“生活道教”。“生活道教”不仅仅是一种信仰体系和宗教仪式,它还提供了日常生活的指南,也是百姓们精神生活的方式之一,使老百姓过着最普通但却是具有信仰支撑的生活。国内外一些学者认为,中国人是没有宗教信仰的民族,只有儒家的伦理道德来指导现实生活。其实,只要他们把目光投向“生活道教”,像许地山先生那样去观察思考中国老百姓“日常生活的习惯和宗教的信仰”,就会克服这一偏见。实际上,道教在老百姓的生活中得到广泛运用,但“百姓日用而不知”,这就是道教对老百姓生活的潜移默化。正因为道教已经彻头彻尾融化到百姓的日常生活中去了,所以人们常常和它打交道,却并不知道它的存在。譬如说,中国老百姓追求快乐似神仙的生活态度就是如此,当他们说日子快活得像神仙一般时,大家绝不会想到这就是道教的信仰理念^②。

在道教看来,宇宙间处处都有“道”的存在,道“无所不在”,只能用心去体悟道。道教与百姓日常生活中这种看不见的关系,对我们当代人来说,仍然如此。道教信仰是活着的。在信徒眼中它不会死,灾难到来时它换另外一种方式活着。这是信仰的生命力。

道教是因社会需要而产生的本土宗教,它随着时间、环境的改变而会转变成一种新的形态发展下去。因此,对于中国人而言,道教具有的社会功能,自然成为日常生活中一部分,与现实生活紧密结合而不能割舍,因此,中国文化的组成中自有一支道教文化,形成中国的神仙世界。

考察一种民族文化,对其民情风俗的了解至关重要。民情风俗是把握不同民族人们思维方式、心理素质、生活习惯、行为方

① 国风著:《心灵的慰藉:中国人的宗教世界》,东方出版社,2006年,第1-2页。

② 李刚:《中国道教文化》,长春出版社,2011年,第54页。

式、伦理观念、民间信仰等文化现象的最好方式,作为中国本土宗教——道教,与中国的民情风俗关系密切。道教作为一种民间宗教、民间信仰而兴起,一开始便与百姓生活结下了不解之缘。如张道陵五斗米道从开始信奉天地水三官信仰,符水治病开始,逐渐为百姓所信赖,给人们生活带来了实际的效用。而伴随着道教发展、道教的信仰又像种子一样播撒到民间社会,并和民间宗教、民间信仰交织在一起而成为民众的信仰习俗,表现在道教的宗教节日和神灵祭祀上,并融会贯通于老百姓的日常生活、民俗风情中,成为普通群众日常生活的一部分。

有学者揭示:“儒学脱离百姓日用,也使儒者的实践经常缺乏再生产能力。”^①相反,道教由于和民间信仰结合在一起,而民间信仰来源于百姓的日常生活,是为了解决生活中各种各样的问题和困境而形成的,因此其更容易扎根于百姓生活之中。譬如为了江海航行的安全有保障,于是东南沿海有了妈祖的信仰(图6-2)^②;民间信仰是对幸福生活的追求和向往中产生的,譬如百姓对于财富的渴望,于是财神信仰的发生;百姓对于长寿的祈求,于是有了对寿星老的崇拜。^③各种

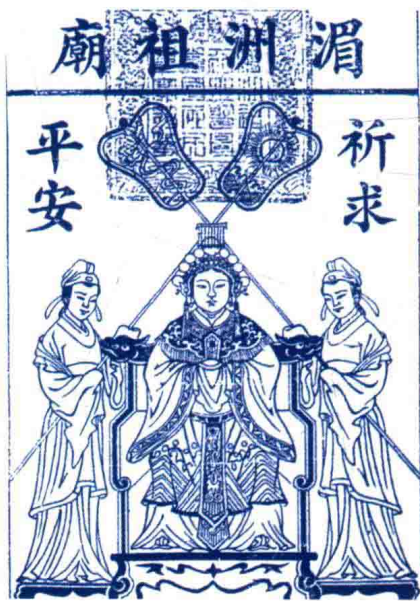


图6-2 妈祖 福建 纸马

① 皮介行:《儒学复兴的试验地在农村》,《社会科学报》2010年1月,第5版。

② 图片选自:叶兆信编著:《中国诸神图集》,台北南天书局有限公司,第95页。

③ 李刚:《中国道教文化》,长春出版社,2011年,第55页。

不同类型的民间信仰伴随着历史的发展,不断成长,成为社会生态系统的不可分割的组成部分。正因为道教把民间信仰整合进自己的信仰体系,和百姓关系更为紧密,对百姓日常生活的影响力和作用便超过了儒佛二家,道教也由此成为中国文化的根茎,中国民众精神的基因密码。

中国民间民俗信仰的特征主要体现在万物皆有灵的思想观念,“举头三尺有神明”。而且中国人敬神功利性明显。百姓崇拜的神本身各有其独特的功能,而拜神的老百姓也怀揣各自的事功



图6-3 碧霞元君

目的,“无事不登三宝殿”,“临时抱佛脚”。同时,自古以来有所谓“百里不同风,千里不同俗”^①之说,不同地区百姓敬奉的神灵随着民间信仰不同,而各有差异。比如明清以来的碧霞元君(泰山奶奶)(图6-3)^②信仰流行于北方,而沿海沿江则信奉妈祖。众多的民间民俗信仰的神灵成为道教庞大的神仙谱系及神仙文化的核心内容。

道教在历史发展中吸取了大量民间信

①《风俗通义序》,上海古籍出版社,1990年,第3页。

② 马书田:《中国民间诸神》,团结出版社,2002年,第6页彩图。

仰的神灵,道教神团系统由此与民间的俗神崇拜难分难舍、交融在一起,并且诸多的民俗神灵融进了道教神谱,使道教信仰与老百姓的日常生活关系密切,对民情风俗的影响自不待言。古时民间普遍信奉的俗神,如钟馗、灶神、文昌帝君、财神、城隍、东岳大帝、关圣帝君等都转化为道教信奉的神。另一方面,道教神仙如太上老君、玉皇大帝、八仙等广为流传,也在民间和百姓生活息息相关。

道教的某些禁忌法术与风水术,在民间尤其是在农村社会具有广泛影响力,成为民情风俗和民间禁忌的组成要素。道教与中国民情风俗的结合是多方面的,比较主要地表现在岁令节令和神灵崇拜上。中国人日常生活中,随处可见道教的影子。美国学者佩顿《阐释神圣——多视角的宗教研究》认为,从社会文化阐释法看来,“宗教的每一个方面都系统地表明它是集体生活的一种表述。”^①从社会文化角度讲,道教的方方面面就是我们中国老百姓“集体生活的一种表达”,体现了中国老百姓对于日常生活的心理期待。

在日常生活中,道教尽可能地去满足老百姓的各种各样欲望,举凡“救人病苦,欲求年命延长,过度灾厄,欲求白日升天,欲求宅舍安稳,欲求贩卖得利,仕宦高迁,男女命长,欲求保宜子孙,欲求妇女安胎。”^②诸如此类的人生欲望,只要你虔诚信“道”,所有的渴求、期盼、灾难,都会有道教的神兵神将下凡来帮助你。如何来帮助呢?需要通过礼请道士作法,调动神仙前来帮助你理想、愿望的实现。这就是中国百姓日常生活中,道教所发挥的主要作用。所以我们可以说道教是满足中国人民大众生活需求的宗教。^③

① 佩顿:《阐释神圣——多视角的宗教研究》,贵州人民出版社,2006年,第39页。

② 《太上正一咒鬼经》、《道藏》,第28册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第368页。

③ 李刚:《中国道教文化》,长春出版社,2011年,第55-57页。



图6-4 (明)三官大帝 木刻插图

道教信仰与民众民俗生活密切相关的最重要的一个表现就是岁时节日,年中行事本为民众生活的大事,古来相传的重要节日,原本素朴的民俗节日,在道教兴起、佛教传入后,就成为一错综复杂的日历表,以原有节日为主,配合各种神祇的祭拜,就是一份神诞谱。道教与岁时节日的关系体现在道教神祇的形成与民众道教诸神相互的交流,其中诸如只是由天官、地官、水官合称的“三官大帝”(图6-4)^①,俗称“三界公”,分别在正月十五日、

七月十五日、十月十五日的三元日举行祭拜,有时尚需请道士诵经,谓之“诵三界经”,而这种习俗可远溯至五斗米道的“三官手书”与“三会日”,后来却成为民间的三个节日而已。

道教另有一种与节日相配合,为具有辟邪、保健的生活习惯。早期齐梁之际宗懔所撰《荆楚岁时记》已有道教节目表现在节日中,像正月初一要服食“却鬼丸”、“敷于散”。葛洪《抱朴子·杂应篇》记载:“仙人禁瘟疫法用射鬼丸”,利用服食药物,作为辟邪之用。道教形成之后,法术思想深入人心,道士的符印都成为辟邪物,像端午节张贴钟馗及张天师画像(图6-5)^②,正是辟邪的神灵威力的表现,用以治恶物。诸如此类习惯充塞于生活中,成为

① 图片选自:叶兆信编著:《中国诸神图集》,台北南天书局有限公司,第50页。

② 图片选自:叶兆信编著:《中国诸神图集》,台北南天书局有限公司,第148页。

其中的组成分子,它除了具有社会功能之外,更是中国节日的道教情调,而且常与佛教混合,成为佛道兼具的民间节日:如七月十五日,中元节,也是佛教盂兰盆之祭,连仪式中也掺杂二教的色彩。

大抵说来,道教的宣化并非十分积极,尤其教团道教以道观为中心,不管是龙虎山的正一教、茅山道派或是全真道,不是以宗教科仪做些斋醮法术,就是注重自己的修真学道。另外道教的产生影响力有时是与民众道教合流,造成一种通俗性信仰的形式,虽然浸渍甚深,但却不具有强烈的道教色彩,因此,就不易让人觉得道教与民众的密切关系。中国人对于宗教,一向采取较为开放、通融的态度,是日常生活中自然结合在一起的一部分:儒家所提倡的伦理道德可以作为生活中的规范,而一些与岁时节日、生活习惯密切关联的道教成分,也自然而然地被接受。因此,宋元以后逐渐发展的三教合一的趋势,虽然丧失原先的道教色彩,但也使得道教在明清社会中,显得更涵融、更中和、更易为民众接受,所以,固定化时期的道教,从外表看,已经失去创教时的生气、活力,但从实质上言,则其与民众生活的关系已经稳定地形成,变成固定的节日:在节日中到道观祭拜、遵守道教的生活习惯之类。或许就是中国人对于宗教的态度。

总之,在漫长的历史发展演变中,道教信仰完全融入百姓日



图6-5 张天师 摹本

常生活中,变成了百姓民间信仰的重要组成部分,为人们在日常生活中所遭受到的种种困惑和苦难提供精神上的超越。

二、道经图像——信仰、艺术的结合

道经中的图像可以说是“生活道教”最直接形象生动的表现。道经中的神仙、修炼等等图像作品使人们能在现实生活中感受到宗教无可替代的特殊优势。

道经图像在中国古代主要是民间画工所刻绘的民间绘画形式,民间绘画,在中国古代美术史上是与宫廷绘画以及文人士大夫绘画相对而言的。民间画工大多是来自社会底层,他们最了解社会民众的生活、生产、风俗习惯与宗教信仰方面的需要。他们没有接受正规的绘画训练,艺术多是自发的,没有过多的雕琢,具有纯朴的特征。

道教是中国本土宗教,道教的诸多神灵,为道经图像绘画的发展提供了丰富多彩的世界,成为民间绘画创作的主要题材之一。同时,民间画工形象化再现的神灵世界,既影响了民众的信仰,又满足了民众的心理需求。

道经图像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,综合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。特别是盛唐后,它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(图6-6天河配)^①、风俗年画(图6-7刘海

^① 图片选自:薄松年:《中国年画艺术史》,湖南美术出版社,2008年,第146页。



图6-6 (清)天河配 天津杨柳青



6-7 (清)刘海戏金蟾 山东杨家埠

戏金蟾)^①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来绘制完成的,本身也是对道教的宣传和道经中的思想意蕴的最好表现形式。

因此,道经图像是中国人信仰与艺术的结合品。它蕴含了鲜明的华夏民族特色。特别是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,道经图像中蕴含的天人合一思想、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大品种,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、水陆画等品种。从文化学角度看,前者可划为“上位层次文化”,后者归入“下位层次文化”之列。但他们也有渗透。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。高雅的宫廷文人绘画和民间画工之间有时从事的均是同类的题材内容。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

^① 图片选自:薄松年:《中国年画艺术史》,湖南美术出版社,2008年,第121页。

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情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;玄天上帝的威武有力,在勇猛中蕴藏着善良与威严;八仙形象中显示出的超脱与傲慢。各种神仙形象来自现实生活,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。

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影响和积极作用。道教所创造的图像文化和民间民俗信仰紧密联系在一起,却并不因道教的衰微而消亡,它仍以各种变异形态寄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,神灵世界的象征体系对人们生活、心灵理想境界有重要影响。道教源自于民间,始终与民间保持着联系。道教把民众中的消灾纳福、驱邪逐疫、祈求丰收、吉祥如意的美好愿望,作为道经图像的主题,并通

过各种道教民俗活动服务于民间,提升了民俗活动的精神内核。它借助民间的道经图像,拉近了与民众的距离,促进了道教的传播,既宣传了自己的教义,又扩大了自身的影响。

第二节 宗教化生存状态中的艺术

艺术的宗教化生存最直接的表现即宗教艺术形态。宗教艺术是宗教学的一个重要组成部分,艺术在宗教的发展与广泛传播中起着重要的作用,宗教的发展壮大与宗教艺术的支持密不可分。图像使得艰涩的宗教文字变得亲切、通俗、更易深入到信徒的内心深处。

在人类历史的发展过程中,宗教与艺术有着密切的关系:一方面,宗教可以借助艺术所提供的虚拟空间和生动形式得以流布;另一方面,艺术又可以借助宗教所提供的材料不断丰富和完善自身的内容和形式。卡西尔在其《人论》中认为“神话从一开始就是潜在的宗教”。马克思更指出“宗教是这个世界的总理论,是它的包罗万象的纲领”。这些说法无不在昭示这样一种观点,即宗教的影响十分巨大,宗教能对艺术产生不可估量的影响。

宗教作为人类起源和发展的文明现象,同时也是人类文明的重要组成部分。宗教渗透到人类社会物质生活、精神文化生活的各个方面,几乎伴随着人类的精神生活和物质生活的全过程,是人类自我发展进步的重要参考,在宗教延续发展过程中宗教文化也应运而生,而宗教艺术就是宗教文化的一部分。马克思主义认为宗教与艺术同属社会的上层建筑,二者关系密切,艺术产生于人类的生活劳动实践过程,宗教属于社会生活的重要组成部分,并对艺术的产生与发展,影响巨大。陈麟书在《宗教社会学通论》中说:“世界上各种宗教,尤其是大的宗教派别,都要千方百计地利用艺

术,从而使宗教与艺术结下了不解之缘”^①;黑格尔在《美学》中说:“艺术到了最高阶段是与宗教直接相联系的”^②;“艺术美是由心灵产生和再生的美”;“真正的美的东西,我们已经见到,就是具有具体形象的心灵性的东西,就是理想,说得更确切一点,就是绝对心灵,也就是真实本身”^③。而道教图像和传统绘画艺术中所反映的存思所想的神仙世界即是心灵中对于理想世界的再现。艺术运用和宗教共通的想象和幻想来设想另一神仙世界,黑格尔在《美学》中说:“如果谈到本领,最杰出的艺术本领就是想象”。宗教思维也同样运用想象和幻想,马克思指出:“宗教把人的本质变成了幻想的现实性”^④,这就是说,宗教的思维方式,甚至连对人的本质的认识,也都充满了想象和幻想。宗教教义则更不用说,是依靠丰富的想象和幻想,来建立自己的思想体系,并在教义中加以生动的描绘和表现。所以,宗教思维的想象和幻想,并不比艺术思维逊色,甚至比艺术思维的想象和幻想,更为生动和丰富。

纵观中外艺术发展史上,最为出色的作品多数是充满神异想象的宗教艺术作品,古今中外著名的艺术家的创作也或多或少与宗教相关。艺术的宗教化生存方式,使得艺术形态产生了宗教艺术这门独特的艺术形式。

宗教艺术是宗教学的一个重要组成部分,是宗教与艺术的融合体,与通常民间的世俗艺术差异较大。民间的世俗艺术主要表现世俗生活的内容,而宗教艺术则以宗教信仰为宗旨,着重从宗教中挖掘艺术表现的丰富的题材内容,用生动传神的形象宣传宗教的教义和精神。世界上不同种族、不同宗教的传播也促进了宗教艺术的繁荣和多样化形式。诸多世俗艺术的题材内容,不仅直接

① 陈麟书、袁亚愚主编:《宗教社会学通论》,四川大学出版社,1992年,第199页。

② 黑格尔:《美学》,第1卷,朱光潜译,北京:商务印书馆,1996年,第105页。

③ 黑格尔:《美学》,第1卷,朱光潜译,北京:商务印书馆,1996年,第104页。

④ [德]马克思(K.Marx),恩格斯(F.Engels)著:中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译:《马克思恩格斯全集》,第1卷,1956年,第452页。

取材于宗教经典和传说,而且还从宗教艺术的传世名作中汲取了许多有益的营养。正如美学家宗白华所说:“艺术从宗教中获得深厚的热情的灌溉。艺术与宗教携手了数千年,世界上最伟大的建筑、雕塑和音乐多是宗教的,第一流的文学作品也是基于伟大的宗教热情”^①。

宗教的发展与广泛传播,同时也得到了艺术的支持。艺术由于其具体、生动与形象的特点,常常能将许多深奥的宗教思想,转化为广大普通信众都能领会与感受得到的形式,并通过艺术渲染使宗教特有的神圣、肃穆等性质表现出来。因此,世界上几大宗教往往利用艺术来传播和发展自己的教义并影响广大信众。宗教艺术内容丰富,形式多样,它普遍地渗透到宗教系统的各个方面,并以自己特有的功能去发挥各自社会作用。按照宗教的要求去教化教徒,使他们用宗教的标准去分辨是非、明辨善恶和美丑进而影响社会。宗教艺术的作用,使得宗教能够超越信教群众的界限,传播到社会普通世俗群众当中,影响他们的心理、感情和行为。宗教系统的各个方面诸如宗教(心理、伦理、社会、哲学)等方面,都非常注重从宗教艺术中汲取力量。^②

从历史上考古学与人类学调查的资料显示,宗教主要依靠和利用艺术来展现自己的教义,从起源看,原始宗教是艺术起源的摇篮。今天看来属于艺术活动的许多东西,如歌舞、绘画、雕塑、建筑等,在当时却主要是一种巫术活动或宗教活动,而不是单纯的审美活动。人们在日常生产和生活中所从事的各种重大活动常常以宗教仪式作为开端或结束,从自然崇拜、祖先崇拜、图腾崇拜等宗教活动和仪式中可以看出巫术活动是原始社会人类生活的重要内容。原始人对巫术和宗教的信仰和崇拜,是原始艺术产

① 转引自黄卓越等著:《中国佛教大观》,哈尔滨出版社,1994年11月第1版,第1366页。

② 李桂红:《宗教艺术对宗教传播的作用初探——略谈道教艺术的宗教传播特点》,《宗教学研究》1999年04期,第117页。

生和发展的直接动因。从西方原始时期西班牙阿尔塔米拉洞穴壁画(图6-8)这个迄今发现的最早的原始壁画艺术看,这些壁画往往画在悬崖峭壁的凹陷处,或画在岩石的缝隙中,在人的足迹难以达到的地方作画,其创作的心理动机,显然不是为了审美目的,而是出于巫术观念。如鲁迅先生所说:原始人“他画一只牛,是有缘故的,为的是关于野牛、或者是猎取野牛,禁咒野牛的事”^①。这些洞窟壁画,大约是用某种巫术来“禁咒”野兽,以祈求狩猎的成功。

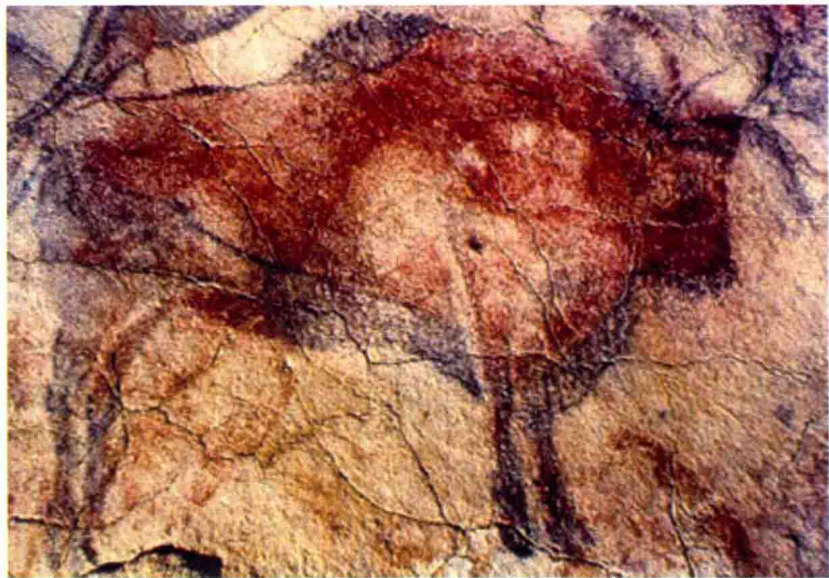


图6-8 [西班牙]阿尔塔米拉洞穴壁画

原始的舞蹈、音乐、绘画、雕塑、装饰等原始艺术因素,因为原始的宗教巫术活动的需要而发展起来,而且大多具有浓郁的宗教色彩。许多宗教仪式,也常常直接表现为艺术形式,如求雨舞,而原始人普遍盛行的纹身制度,也是以艺术形式来直接体现宗教的内

^① 鲁迅著:《且介亭杂文·门外文谈》,人民文学出版社,1958年,第65页。

容。原始宗教活动,特别是敬神、娱神的图腾崇拜活动,因伴有歌唱和舞蹈,对歌舞艺术的产生与发展,起了重要的促进作用。在我国,考古学家通过对甲骨卜辞的分析,断定古代的“巫”与“舞”同字同形,由此可以分析出古代人的歌舞,是起源于我国远古时代的巫术。如今世界各国地区不同民族所流传的远古文学,多数是以原始神话为主要内容。因此,宗教与艺术在原始社会时期是交汇融合在一起的。

人类进入阶级社会以后,人群便依据经济的地位划分出不同的阶级,宗教也就不再像原始共产时代那样服务于所有的社群,而是发生了一个根本性的变化。作为一种社会意识形态,它已经专门地服务于某一阶级,而且,它自身已经有了明确的阶级属性。各个阶级和社会团体均从各自的利益出发,为其政治、经济或精神的目的而利用宗教为其服务。尤其在欧洲中世纪漫长的近千年的历史时期内,宗教成为凌驾于其他诸种社会意识形式之上的意识形态,因此,艺术除少数被用以表现世俗的内容外,大量的为宗教活动服务,宗教艺术几乎取代了世俗艺术,诸如中世纪法国巴黎所建的巴黎圣母院教堂建筑,典型的哥特式教堂中的细密画、镶嵌画,雕塑等艺术形象,在世界艺术史上产生了巨大影响。宗教艺术通过不同的艺术形式来表达各种各样的宗教感情,强化人们的宗教心理和宗教情感,促进宗教的伦理教化等功能的发挥。这时的艺术,往往能塑造出瑰丽而浪漫的伟大艺术作品。日本铃木大拙说:“真正的艺术家,至少那些达到了他们创造活动的高潮的艺术家,在其高潮的瞬间,变成了创作的上帝的代理人。”^①比如文艺复兴时期米开朗基罗所创作的《最后的审判》(图6-9)、《创世纪》等西斯廷教堂壁画中所塑造的圣经故事人物形象就近乎于神的工作,艺术家完全把艺术和宗教结合得天衣无缝。

① [日] 铃木大拙:《禅和日本文化》,波岩书店,1970年,李英译:《铃木大拙全集》第11卷,第118页。



图6-9 米开朗基罗《最后的审判》祭坛壁画局部

从宗教在我国的发展来看,早期的原始氏族部落的祭祀活动中,就出现了民间艺术的影子。早在商周时期,祭祀、拜神等宗教活动需要大量的礼器、祭器。这些礼器、祭器都是由民间艺人制作,其宗教思想在很大程度上影响了当时民间美术的形式和内容。当时流传下来的民间美术的精品,绝大部分都是供宗教活动使用的礼器、祭器,如大量的青铜器、良渚和龙山的玉器等等。

从东汉时期佛教传入我国,随后东汉末年道教的创建,直到今天,佛教、道教、基督教、伊斯兰教等宗教在我国的传播。也给我们留下了数不尽的宗教艺术瑰宝。

在中国传统艺术中,诸如道教音乐、舞蹈、诗歌、书法、绘画、雕塑、建筑等艺术都是中国传统文化中绚丽瑰宝。同时,道门中人充满浪漫主义想象力的思维方式以及创作题材故事也开启

了艺术家们的创作思路,使得艺术家们的作品也充满着神奇绚丽的审美情趣和对生命的思考。

道教的神仙绘画、雕塑,以神仙的形象作一种直观的信仰传播和社会教化手段,对人们的心灵进行信仰渗透,在社会生活中产生的信仰化、风俗化的影响巨大。道教绘画的早期作品,见于东汉铜镜、画像石和画像砖上的黄帝、老子、骑兽仙人、日月星辰、龙虎(图6-10)、凤凰、龟蛇、东王公、西王母(图6-11)^①等题材。以后,顾恺之、吴道子、武宗元、颜辉等皆以擅长道教画出名。在中国绘画史上,包含道教画的道释画,几乎成为人物画的代名词。历史上许多有名的书画家都与道教有关,或与道士有密切的交往。



图6-10 河南南阳阮堂
苍龙星座画像(拓本)

元代的山水画家大都与道教有关。尤其元四家黄公望、王蒙、倪瓚、吴镇的作品,其水墨色彩朴素,但蕴味深厚,表现了淡泊宁静、超凡脱俗的气质,对净化人们的思想,无疑起了潜移默化的作用。

此外,道教书法诸如:王羲之的《黄庭经》、颜真卿的《麻姑仙坛记》、杨凝式的《神仙起居法》等佳作更是通过书法作品显示出作者的道教思想情怀。在工艺美术上更是经常使用龙、虎、狮子、鹤、凤凰、神牛、灵芝等与道教信仰密切联系的题材。

^① 图片选自:巫鸿:《礼仪中的美术》,三联书店,第180页。

道教民间美术中的经典——永乐宫壁画集历代壁画大成,完全沿袭了以吴道子为代表的唐代正统派的绘画传统。因此,永乐宫壁画为我们进一步破译中国宗教人物画高峰时期的唐代壁画面貌提供了很好的摹本。它承前启后,震古烁今,继往开来。它独立于黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇元四家文人山水画之外,成为独立的宗教人物画体系。

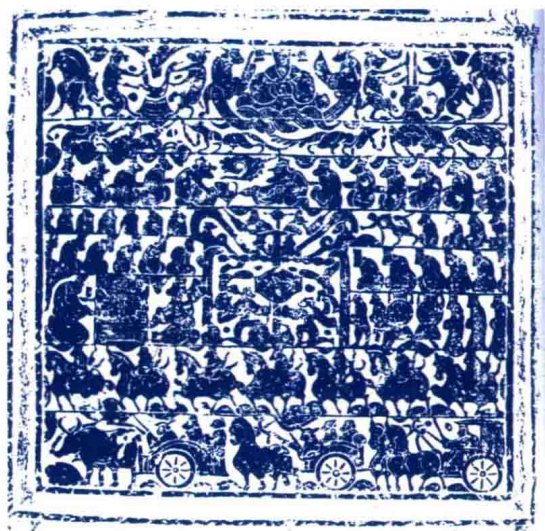


图6-11 山东藤县西户口出土西王母画像

道教音乐,素朴和缓,清新恬静,旋律悠扬,加强了它的宗教仪式的气氛,引导人们进入虚明宁静、忘怀物我的境界。道教善于运用音乐这一让大众喜闻乐见、善入人心的艺术形式,传播道教的精神,有着其独特的社会伦理教化功能。道教的游仙诗和步虚词,描写摆脱尘俗、一心修道的情怀和神仙洞府、仙岛灵药等神奇美好的仙居境界,“备言众仙缥缈轻举之美”,^①具有很强的艺术感染力,给人以浪漫之感。

在建筑形式上,道教建筑格局不仅道法自然,而且与其神仙信仰密切联系在一起。尤其是那处于缥缈云雾中的仙阁楼台的

^①(唐)吴兢:《乐府古题要解》,转引自姜生著:《宗教与人类自我控制——中国道教伦理研究》,巴蜀书社,1996,第216页。

描绘,为人间的慕仙修道者提供了最佳的修道环境。^①永乐宫和白云观即是道教建筑的代表作。

道教雕塑的典型代表主要是三尊、五祖、七真等天尊、帝君、真人及各种神仙的雕像。大足南山三清洞南宋石刻造像《玉皇朝会图》(图6-12)、山西太原市晋祠的圣母及42个侍女像、龙山石窟,是道教雕塑的代表作。



图6-12 (南宋)大足南山三清洞石刻造像《玉皇朝会图》

除此之外,道教艺术还充分体现了道教的返璞归真、清静无为、忠孝仁义、重生恶死、柔弱不争、素朴自然的生命伦理价值理想和审美情趣。同时,道教广泛地吸收和运用各种艺术,使道教教义和道德伦理理想审美化、形象化,通过民俗活动和道教庙会等众多民众喜闻乐见的各种艺术符号形式,潜移默化地感染教化着普通民众,激发人们对高尚审美的追求,使道教的自然无为、神仙

^①李桂红:《宗教艺术对宗教传播的作用初探——略谈道教艺术的宗教传播特点》,《宗教学研究》1999年04期,第118页。

长生、行善积德、利济世人、因果报应等观念在社会上深入人心，加强了信众的宗教情感，在广泛传播和发展道教的教义和伦理道德思想、扩大道教在社会各阶层的影响等方面具有积极的作用。

纵观历史可以发现，那些有利于保存、传播和弘扬人类进步精神的因素，是最终促使艺术的宗教化生存和不朽的真正力量。形式繁多的宗教艺术，在人类文明史上所发挥的社会道德伦理教化功能，也是世俗艺术所无法比拟的。宗教对艺术的产生和发展，起到了巨大的催化和推动作用。

以下就艺术宗教化生存下，中国的民间艺术与宗教、道教美术、佛教美术进行分析：

一、中国民间艺术与宗教

民间艺术作为非物质文化遗产的重要组成部分，至今仍然发挥着它独有的艺术魅力，它是民间文化的重要组成部分，是大众的、生活的、民俗的艺术。民间艺术是民间手工艺人智慧的结晶，其多样的艺术形式是最贴近自然和最能震撼人们心灵的艺术形式。纵观民间美术的发展历程，其多元化的美术现象并不是独立存在的，大都与宗教有着千丝万缕的联系，从某种意义上与宗教的发展息息相关。民间艺术反映着普通民众独特的生活情趣、宗教信仰，包含着丰富深刻的社会历史信息，代表着民众想超脱尘世的审美理想。

而人类对神的崇拜最初产生于对自然、灵魂的崇拜。在人类社会发展中，神扮演着具有不受客观规律限制而对客观世界施加影响的超自然角色。久而久之，人们形成了对多神与统一至上神的崇拜并产生了有章有法的宗教，建立了众多的石窟、寺庙，绘制了大量的令人叹为观止的洞窟壁画。这些神灵的形象是由大量的民间艺术家创造的。艺术家们在创造神的形象之后，又受到神的精神束缚与行为指引，形成了宗教的思想统治。民间艺术家精

心创作的艺术形象在一定场合里被赋予了超自然的力量,这些形象具有强烈的象征性和教化性,而其中象征性被纳进宗教序列当中。

在中国历史上,从早期的原始氏族部落的祭祀活动中,就出现了民间艺术的影子。早在商周时期,祭祀、拜神等宗教活动需要大量的礼器、祭器。这些礼器、祭器都是由民间艺人制作,其宗教思想在很大程度上影响了当时民间美术的发展,民间美术的艺术形式和内容。当时流传下来的民间美术的精品,绝大部分都是供宗教活动使用的礼器、祭器。从东汉时期佛教传入我国,东汉末年道教创立,直到今天,佛教、道教、基督教、伊斯兰教等宗教在我国都有传播。^①而宗教的传播在中国民间艺术的发展中也给我们留下了无尽的艺术宝库。

民间艺术大都取材于各地众多神灵和与之有关的富有吉祥、富贵、平安、喜庆、寓意的题材,其目的是通过一定的艺术形象寄托人们对生活质量的提高和人与人、人与自然美好和谐关系的愿望。民间艺术取材的范围说明在文化不发达的时代,人们对风调雨顺、农业丰收、家宅安泰(图6-13)、人马平安(图6-14)、祈福迎祥、驱灾辟邪的愿望是何等强烈。当对众多自然现象无法进行解释时,借助形象



图6-13 (清)镇宅神伴
陕西凤翔 朱墨

^① 林箴:《中国民间艺术与宗教》,硕士论文,2004年5月,第13页。



图6-14 马王神、牛王神 陕西凤翔 纸马 印本

寄托宿愿就变得十分虔诚。于是在生存的环境中不自觉地产生了神灵的臆想。事实上,民间艺术在宗教艺术领域里是民间艺术家通过自己的理解对神灵的形象表现。他们用自己的艺术技巧来锁定心目中神的形象,并用这些形象去诠释宗教教义的抽象概念,自觉地使形象偶像化,让其具有威慑和统治灵魂的力量。民间艺术的形式多样,主要囊括了各种艺术门类,诸如民间音乐、民间舞蹈、民间美术、民间说唱、民间戏曲、民间杂技与绝技、民间手艺等等。

世界上不同的民族,在历史发展中都会产生两种文化形态,其一是代表普通民众的文化,其二是代表统治阶层的文化。而两者之间在不同的历史阶段既有联系又有区别。美术上表现出诸如宫廷美术、文人士大夫美术、宗教美术三种形式的相互交融。

而就这三种形式的美术溯源来说,大都是在民间美术的基础上发展起来的。民间美术可以说是一切美术形式的源泉。

从艺术学的角度,张道一先生在《美术长短录》中认为,民间美术既包括通常所指的民间绘画和民间雕塑,也包括更为多样的民间工艺;就连那些为日常所用的“民具”,无不涵盖其内。^①民间美术具体分类归纳有年画花纸;门神纸马;剪纸皮影;陶瓷器皿;雕刻彩塑;印染织绣;漆画漆器等类型。在这些民间美术的形式中,人们都能看到宗教的影子。比如年画剪纸“门神”、“麒麟送子”、“盗仙草”等。陶瓷器皿上所表现的神仙故事绘画题材;雕刻彩塑中众多以宗教教义、故事、人物传说为题材的雕塑,无不和宗教紧密联系在一起。此外,在印染织绣、漆画漆器等器物中都蕴涵着丰富的宗教神仙传说故事等民俗民风遗存。

民间美术的作者是人民群众和民间匠师。中国新石器时期的彩陶艺术就孕育着民间美术的种子,商周青铜器、战国秦汉之际的石雕、陶俑及画像砖石,其艺术特征都具有鲜明的民间特色,两汉时期众多的汉画像石刻、墓室壁画大都来自民间艺人之手。唐代,莫高窟壁画壮丽宏伟,至今仍是我国艺术宝库中最重要的遗迹。据文献记载当时的寺院几乎成了“画廊”,画满了与佛教有关的经变、佛传、本生故事等。灿烂的唐代绘画同它的政治、经济一样,在我国封建社会中具有划时代的意义。但据记载,唐代无宫廷画院,这些灿烂辉煌的绘画艺术作品应该大多是民间艺术家绘制完成的。宋代以后的画家多致力于院体画创作,宗教壁画大部分由民间艺人绘制。山西青龙寺、永乐宫,北京法海寺及西藏佛寺壁画寺代表了元、明、清壁画发展的水平,他们大都是民间画家的杰作。现存佛教雕塑以石窟寺雕塑为代表,分布于新疆、甘肃、宁夏、山西、河南、河北、山东、江苏、浙江、四川、广西、云南等地百余处。其中敦煌石窟、麦积山石窟、云冈石窟、龙门石窟更是

^① 张道一:《美术长短录》,山东美术出版社,1992年,第303页。

享誉世界。

因此,从历史的发展看艺术发展的过程,民间艺术与宗教在中国艺术史上是交融在一起的。民间艺术家的成就完全不亚于院体艺术家。民间艺术与宗教艺术的视觉冲击力强,而对于形象的视觉把握,民间艺术比之宗教艺术在其思维上又有较大自由度。说明了民间艺术、宗教艺术是中国艺术母体中最重要的部分。

由于中国地域广阔,民族众多,因而,在民间美术中也形成了丰富的品类和多姿多彩的风格。在民间的节日庆典、迎神、婚丧嫁娶、生子祝寿等活动中,民间美术创作也最为活跃。如中国春节用的年画、剪纸、春联,社火;庆贺元宵节的花灯纸扎;端午节悬挂的天师符,五毒饰件及龙舟彩船;结婚用的嫁衣、喜花、喜帐;祝贺幼儿百天和生日用的虎头帽、虎头鞋、长命锁等等^①。宗教寺院供奉品及社火表演的服装服饰,诸如藏传佛教寺院中供奉酥油花、唐卡、神像、社火面具等,而这些丰富多彩民俗节日及民间美术品与宗教息息相关,紧密融为一体。众多的作品通过人们丰富的想象力,表达了他们对神灵的无限崇敬和对美好生活的无比憧憬。

民间美术与宗教的联系,通常通过艺术的象征手法用具体的形象反映出来。

由于宗教是多种观念叠加而形成的,而这些宗教观念常处于模糊状态,其受众多为普通的百姓。因此,为了使这些宗教观念更加深入人心,必定要让这些宗教观念形象化、具体化、通俗化。例如民间美术中钟馗画、门神画、暗八仙等形式中就出现有诸道教艺术的符号象征表现手法。传统绘画中以道教神话传说故事为主要根据进行创作的作品,常常具有夸张、变形的符号象征化的意蕴。如我国民间年画、版画中经常可以见到太上老君骑青

① 林箴:《中国民间艺术与宗教》,硕士论文,2004年5月,第4页。

牛的形象。这种坐像在许多道观中的民间壁画或民间雕塑作品里都可以见到,在这些绘画里,牛已经演变成为陪伴老子而大量出现的一种意象形态。从符号象征的意义上看,近千年来,不同阶层对于老子青牛形象的表现,也使得老子青牛图像反复出现。诸如雕像方面:唐朝民间艺人在陕西周至县终南山脚下建的宏伟道观



图6-15 《藏外道书》老子骑青牛
(紫气东来图)

宗圣宫,遗址中那石刻青牛以及系牛碑依然保存,四川青城山巨型老君骑青牛的雕像,洛阳老君山老君骑青牛的雕像等;绘画方面:明代《列仙全传》的《老子骑青牛》插图、《藏外道书》中的老子骑牛图(图6-15)等等作品中,牛已经成为伴随老子出现的一个重要的意向图形,值得人们关注。《说文》谓:“牛,大牲也,牛件也。件,事理也。象角头三,封尾之形。”作为象形文字,牛取象于牛头,两角

一头,合而为三。在道家学派的典籍里,“三”是个极重要的数字,万物生于“三”。三代表着天地人,一牛涵三,则牛乃是宇宙全体的象征。老子骑青牛表示的是道家对宇宙的整体把握。牛在古代又是星宿之一。《说苑·辨物》曰:“所谓二十八星者,东方曰角、亢、氐、房、心、尾、箕;北方曰斗、牛、须女、虚、危、营室、东壁;西方曰

奎……南方曰东井……”^①牛居于北方,在五行上属水。而“水”在道家思想中是被人们最为崇拜的。《道德经》曰:“万物莫柔弱于水,而攻坚强者莫之能胜。”又曰:“上善若水。水善利万物而不争。”青牛就是水牛。它象征的是道家对“水”的崇拜。牛在古人心目中,又与“紫色”相关。《晋书·张华传》:“初,吴之未灭也,斗牛之间常有紫气。”老子要过函谷关时,关令尹喜观星望气,见有紫气东来。如今所见到的各类“老子骑牛图”均有紫气的表现场面。紫气是吉祥天象的代表。而道教艺术中的老子骑牛图,实凝聚着道家、道教基本思想的精华。而这些民间太上老君骑青牛的图像,正说明民间艺术通过意向的象征性手法展现出了宗教思想具体的形象化的图像内容。

道教艺术的符号象征是中国传统象征哲学的结晶,更是道门玄想实践的产物。通过宗教的存想修持,不断丰富原有的神仙胜境,形成了多彩多姿的神仙传说,它们成为民间艺术家创作的活水源头。^②而中国民间美术正是通过深入体会民间的宗教教化思想来传达其宗教观念,并通过多彩的象征性的艺术形式深入到百姓心中。民间美术中体现出的蕴涵着丰富象征性符号意向的神仙形象,最能反映出民众的日常生活和对美好事物的向往。尽管,历史上人们对民间艺术不太重视,但在中国美术发展史上,宗教美术与民间艺术却有着不可割裂的关系,二者又影响着社会其它艺术形式的发展。

二、佛教美术

佛教产生于古印度,自东汉以来,由印度传入我国中原。兴起于魏晋,繁荣于隋唐。开始只是在上层社会的王室皇族、贵族

① (汉)刘向撰,赵善论疏证《说苑疏证·辨物》,华东师范大学出版社,1985年,第524页。

② 詹石窗:《道教艺术的符号象征》,《中国社会科学》,1997年第5期,第35-45页。

地主中有些影响。在大城市中,佛寺只是供西域来华的僧侣和商人们使用,在法律上不允许汉人出家为僧。当时佛教尚未形成一股强大的社会思潮,因此,未能引起全社会的关注。西晋之后,玄学思想风靡一时,外来的佛教在中国土地上获得广泛传播和狂热信仰,流行于魏吴西晋的佛教般若学,渗透到上流士大夫阶层,涌现出的名僧和议论佛理的名士越来越多。隋唐时期,经过长期对佛教教义的消化吸收,佛教逐渐融入到中国的传统文化、民间艺术中,成为其中的一个重要部分。佛教在唐代得到空前发展,对当时的艺术造成了不小的影响。如在北魏时期洛阳附近大加营

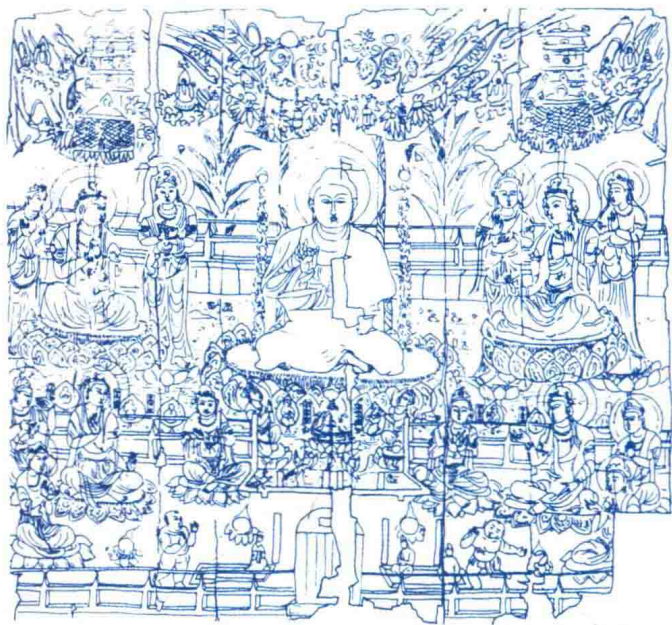


图6-16 敦煌壁画佛的偶像式绘画

造并具有一定规模的龙门石窟,其大佛造像相貌端严,表情温雅,衣褶简洁,堪称杰作。唐代造像除龙门而外,还于山西太原天龙山、甘肃天水麦积山、敦煌莫高窟、山东历城千佛崖、四川广元千

佛崖等处开凿石窟,雕塑佛像。其中敦煌诸窟彩塑各像,表情柔和,接近生人,尤有特色。其他驰名世界的重要石窟有(以开凿时间先后为序):炳灵寺石窟、云冈石窟、巩县石窟、天龙山石窟、响堂山石窟、大足石窟、剑川石窟等。佛教美术在建筑上主要是寺、塔,在雕塑上主要是佛像及其以下诸尊,在绘画上主要是佛、菩萨、罗汉的单身画和以佛为中心的众多形象组合(图6-16)^①——说法图、佛传图、本生图、佛位变相、佛教故事、水陆画、杂画和供养人图像。在宗教美术中,佛教美术的历史最长,雕塑和绘画方面的成就最大,影响面最为广泛。

作为外来的宗教,佛教对包括道教在内的中国传统思想体系和文化艺术都产生了巨大的冲击。佛教在传入之初,为求生存和发展,其教义、佛像都要求与中国传统黄老、道教思想相结合。在此基础上,道教教义和造像艺术也深受佛像造像艺术的影响,并在早期呈现出佛道交融的形象特征。

(一)佛教造像的艺术特征与“像教”^②的目的

佛教在印度传入中国之前,已经有了犍陀罗和秣菟罗佛像艺术形式。刘凤君、彭云在《佛教与“像教”艺术》^③一文中谈到:佛教造像在公元前后犍陀罗艺术兴起以前已经产生,当时印度教徒们尊崇的对象是佛的遗物、遗迹以及代表佛生前经历的纪念物,并没有佛像。通常只是在说法处刻法轮、塔、菩提树、莲花以及狮、象、牛、马四种护法神兽等,以象征和装饰的手法来代替佛陀形象。至公元1世纪末至2世纪前期产生了犍陀罗佛像艺术。佛像的姿势主要以立像、坐像和倚坐为主。菩萨多为立像,还有大量的飞天、魔怪等神像以及佛传故事。此时佛像已不是单纯用象征

① 图片选自:巫鸿:《礼仪中的美术》,三联书店,第359页。

② 刘凤君、彭云:《佛教与“像教”艺术》中论述到:公元前六世纪末,释迦牟尼创立了佛教。佛教也称“像教,即注重形象艺术教育的宗教。佛教信仰者认为,雕塑和绘画佛像能得福。因此,在各种各样的宗教美术中,佛教美术取得的成就最大。

③ 刘凤君、彭云:《佛教与“像教”艺术》,山东大学出版社,1999年第4期。

物来代替,而是呈现出具体的佛陀造型特征;面相呈椭圆形,波浪状发式,高额,眉目修长,眼窝略凹,鼻梁高直,小嘴薄唇,具有典型的希腊风格特点。佛像采用衣褶流畅的袈裟、赤足,头顶上肉髻、眉间白毫像、头后有圆形火焰纹等表现形式。



图6-17 犍陀罗石刻 2-3世纪

约在公元2世纪初期,秣菟罗地区所流行的崇尚裸体以及肉感的印度本土艺术受到犍陀罗(图6-17)^①佛教艺术的影响,继承了印度原有雕刻的传统,佛像面相方圆,肉髻作螺旋形,嘴唇较厚,着袒右肩袈裟,衣纹细密,轻薄贴体,身后圆光上后背雕刻着精美的舟形光,并有火焰纹状的飞天等装饰图案。形成了佛教说法式中三尊式(一主像二协侍)、五尊式(一主像二协侍、二力士)、七尊式(一主像二协侍、二力士、二护法神)等神像体系。犍陀罗和秣菟罗佛像艺术大量运用佛像、用普及化的生动形象的佛教艺术“语言”来争取广大群众,扩大佛教的影响力。

同时,佛教信徒还认为,雕塑和绘画佛像能得福。“佛教往往把非常明确的社会思想注入艺术中,使这些思想得到具体形象的体现。”^②鸠摩罗什在《妙法莲花经·方便品》中曾论述道:

① 图片选自:巫鸿:《礼仪中的美术》,三联书店,第325页,此雕塑西安仓波士顿。

② E.R.雅科伏列夫著,任光宣、李冬晗译:《艺术与世界宗教》[M],1989年,第7页。

若人为佛故,建立诸形象,雕刻成众相,皆已成佛道……乃至童子戏,若草木及笔,或以指爪甲,而画作佛像,如是诸人等,渐渐积功德,具足大悲心,皆已成佛道。^①

由此,也可看出“造像得福”理论对佛教信徒心灵的深刻影响。

(二)佛像的传入及道教思想对佛像的影响

佛教传入中国后,也把佛教艺术带到了中国。汉明帝摹写天竺之佛图,至今仍为中国美术史籍所乐道。据《后汉书》卷八八《西域传》记载:“传明帝梦见金人,长大顶有光明,以问群臣或曰:‘西方有神,名曰佛,其形长丈六尺而黄金色’。帝于是遣使天竺问佛道法,遂于中国图画形象焉。”^②东汉明帝时期(58-75年)已画佛像,这应该就是中国佛像艺术的产生。

中国佛教徒认为:“自作供养者,得大果报,他作供养者,得大大果报,自作他作供养者,得最大大果报。”^③欲使人人信佛,仅凭讲说佛经不够,只有通过观看雕塑和绘画的佛像,才能“美其华藻,玩其炳蔚,先悦其耳目,渐率以义方”。^④人们观看到了佛像,如同走进了佛国世界,在艺术美的潜移默化中,佛教徒心灵得到升华,自然会对佛像顶礼膜拜。

作为外来的非中华文明的佛教自传入后,迅速被“杂而多端”的道教所吸取,佛陀被视为神通广大的神仙,将黄老、浮屠混而为一。《后汉书·襄楷传》卷三十下论述道:

① 《妙法莲花经》第一卷,《法华·华严部》第九册,《大正藏》,第8页。

② 范晔:《后汉书》卷八八,《西域传》[M],中华书局,1965年,北京:第2921-2922页。

③ (唐)道世:《法苑珠林》卷四一,《供养篇引证》[M],四部丛刊初编,上海:上海商务印书馆。

④ 《菩萨地持经卷》第七卷,《中观·瑜伽部》第30册,《大正藏》,第926页。

浮屠，佛也，西域天竺国有佛道焉。佛者，汉言觉也，将以觉悟群生也。其教以修辞善心为主，不杀生，专务清净。其精者为沙门。沙门，汉言息也。盖息意去欲，而归于无为。^①

《后汉书·楚王英传》永平八年(65年)汉明帝的诏书中，也认为楚王英“诵黄老之微言，尚浮屠之仁祠”，^②把“浮屠”和“黄老”相提并论。正如汤用彤先生所认为：“佛教在汉世，本视为道术之一，其流行之教理行为，与当时中国黄老方技相通。最初依附在传统的神仙信仰之中。”^③从上我们可以得知最早的佛教造像与神仙形象有一定的联系。

东汉顺帝年间，张道陵创立的道教，是在中国古代鬼神崇拜观念的基础上，以黄老道家思想为理论根据，承袭了战国以来的神仙方术等诸家学说而成的。道教使得中国古老的神仙信仰得到了继承和发扬，在道教典籍中有大量的神仙传记故事等，其中涉及到的重要的神话人物有女娲、伏羲、黄帝、西王母、东王公等，他们都成了道教中的神仙。

芝加哥大学巫鸿教授在 *Artibus Asiae* 上发表文章，认为公元2世纪至3世纪，在江苏孔望山佛教徒凿造的大型人物造像时，就深受道教神仙思想的影响。人们对佛教图像进行改造以适应于自身的需要。因此，那些早期的石刻事实上不是佛教图像而是道教图像，即“中国人接受了佛教——佛教因素与道教艺术结合”。巫鸿教授还认为，佛教图像因素与中国本土主题神像(尤其是西王母)混合的进程甚至更早一些已经开始，在公元2世纪的东汉器

① 范晔：《后汉书·襄楷传》[M]，卷三十下，中华书局，1965年，北京：第1082页。

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

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

物和纪念性图像上已有明显表现。^①公元5世纪及其以后,在相当丰富的一些造像碑上我们都可看到信徒们制作的佛教与道教相混合的图像。

今存属于汉代的佛像艺术,如山东沂南汉画像石墓室石柱上雕刻的穿交领宽袖的汉代服装、背长双翼、右手作施无畏印和有头光的像;^②四川乐山麻浩崖墓石壁上的浮雕佛像;^③鄂城西山吴墓^④和湖南长沙西晋永宁二年(302年)墓^⑤出土的额部正中饰有圆点(佛的白毫相)的陶俑和镏金铜带饰上的菩萨像;江苏南京、^⑥浙江金花^⑦和湖北鄂城^⑧等地西晋墓中出土的贴塑佛像的陶瓷器;湖北鄂城^⑨等地出土的佛像镜等,都是佛像艺术与中国传统道教装饰工艺相结合的产物。^⑩

在同时期的北方,还发现佛道相关的形象,如山东滕县出土东汉画像石“六白牙像”,四川出土的佛像陶器座、崖墓佛雕佛像等,都出现在汉代传统美术中表现神仙、升仙思想和宗教意识的两对主神(东王公、西王母;伏羲、女娲)所处的位置,佛像陶器座

① 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》[J],载于广西艺术学院学报《艺术探索》,2005年8月,第19卷,第3期。

② 曾昭、蒋宝庚、黎忠义:《沂南古画像石墓发掘报告》[J],文化部文物管理局,1956年;连云港市博物馆:《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》[J],《文物》1981年第7期。

③ 李复华、陶鸣宽:《东汉崖墓内的一尊石刻佛像》[J],《文物参考资料》1957年第6期;乐山市文化局:《四川乐山麻浩一号崖墓》[J],《考古》1990年第2期。

④ 蒋赞初、熊海堂、贺忠香:《湖北鄂城六朝考古的主要收获》[A],载《中国考古学会第四次年会论文集》[C],文物出版社,1985年。

⑤ 《长沙西晋南朝隋墓发掘报告》[J],《考古学报》,1959年第3期。

⑥ 《南京近郊六朝墓的清理》[J],《考古学报》1957年第1期;南坡:《南京西岗西晋墓》[J],《文物》1976年第3期。

⑦ 《浙江金华古方六朝墓》[J],《考古》1984年第9期。

⑧ 蒋赞初、熊海堂、贺忠香:《湖北鄂城六朝考古的主要收获》[J],载《中国考古学会第四次年会论文集》,文物出版社,1985年。

⑨ 湖北省博物馆等:《鄂城出土汉三国六朝铜镜》[J],文物出版社,1986年;王仲殊:《关于日本的三角缘佛兽镜》[J],《考古》1982年第6期。

⑩ 参见刘凤君:《中国早期佛教雕塑艺术研究》[J],《世界宗教研究》1991年第1期;俞伟超:《东汉佛教图像考》[J],《文物》,1980年第5期。



图6-18 江苏连云港孔望山石刻全景示意

上还有传统双龙衔璧的浮雕。^①连云港孔望山(图6-18)^②的佛像则混杂在原来祭祀道教尊神西王母、东王公的诸像中。沂南画像石“童子项光像”(按:可定名为“浴佛”)和东王公、西王母掺杂在一起,其下画有仙草,下

部又画一结跏趺坐,肩生双翼,右手上举作无畏印,左手于胸前握物的坐像,其发髻、面相又似东王公。东王公、西王母后来成为道教神祇。这些便是我国现存最早的佛造像,这些佛像表现出半仙半佛、半土半洋的中国原始佛像中佛道相融合的艺术特点。它们也与道教的升仙之路紧密相联。

(三)道像的产生与佛道思想交融

在中国早期道教的靖、治、庐等专门的宗教活动场所里,并没有如佛教寺庙一样供奉朝拜的对象。早期道教经典《老子想尔注》中就批判了当时社会上出现的偶像崇拜现象:“今世间伪技,指形名道,令有服色、名字、状貌、长短,非也,悉邪伪耳。”^③《想尔注》认为:“道至尊,微而隐,无状貌、形象也;但可从其诚,不可见知也。”^④按照老子的思想,“道”是不可知、不可见的。陶隐居《内

①《中国南方佛教造像艺术》[C],第60集,上海:上海书画出版社,2004年,第106页。

② 图片选自:巫鸿:《礼仪中的美术》,三联书店,第331页。

③ 饶宗颐:《老子想尔注校笺》[M],《选堂丛书》本,1956年,第18页。

④ 饶宗颐:《老子想尔注校笺》[M],《选堂丛书》本,1956年,第18页。

传》云：“在茅山中立佛道二堂，隔日朝礼。佛堂有像，道堂无像。”可见早期道教是不造像的。但是道教绘画早已存在。

魏晋南北朝时，随着佛教、道教斗争日趋激烈，促使道教为寻求自身的生存和发展加强其宣教的手段。公元424年，道士寇谦之为天师道首领，改革道教。尔后，陶弘景(452—536年)构建了一个道教的神仙谱系，它包括了天师道之老子神化的两种形式——老君与太上老君。公元514年，陶弘景通过联合灵宝派与上清派更多宗派制造了个综合的道教学说。道教从开始只在民间传播而变为被官方承认的相对完备而成熟的正统宗教。

随着佛教的传入，佛教崇尚造佛像和朝拜佛像的礼仪，对道教礼仪的发展无疑产生了很大的刺激和启发。于是，原本不注重礼拜形象的道教也开始利用形象艺术来感染教徒，道教的造像也就在魏晋南北朝时期正式出现了。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”。^①

这是正史中关于道教“有形的”神仙崇拜的最早记载。《佛祖历代通载》卷十五中也有“道本无形，形始于周魏”之说。

道教开始供奉神像，并利用造像艺术为其弘道布教。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

^①《隋书》，第四册，中华书局，1973年，第1093—1094页。

容,故以丹青金碧摹图形象。”这样也便于道教对民众的宣传。通过用丹青金碧描绘神仙“圣容”,虔诚礼拜神仙“圣容”,可以获得神仙庇护,并达到修身养性、成仙得道的目的。

道教宣称:画天尊等道教神像,可以赎罪获福;供奉礼拜太上老君等神像,可保平安。道教徒杜光庭在他的著作《道教灵验记》里,就搜集了不少这方面的故事,如《张仁表念太一救苦天尊验》说:

左街道士张仁表“险躁诡妄,人多薄之。因疾作逾月,医不能效”,梦见太一天尊告诫他“以吾此像,广示于人,为趣善之要,勉宜行之”,病就能痊愈。于是,张仁表“以己之财帛,于素明观画天尊之像,遍令开悟”。^①

又如《李邵画太一天尊验》讲:葭萌县令李邵,为亡妻赎罪,“于三洞观中访太一天尊之像,殿上有古本剥落,厚以金帛召工画之”,作为功德,果验。从此,“邵每劝人作太一天尊像,其福报可以立侍矣”^②。可见当时民间道教徒崇拜神仙,也把天尊等神像顶礼膜拜,以求赎罪获福的思想观念。

至六朝时期曾有两次灭佛行动,即公元444年至446年北魏太武帝与公元574年至577年北周武帝的灭佛。帝王极其崇奉道教,“上有所好,下必兴焉”。因此,道教神像的制作也大量增加。此时期的道教造像在神仙形象、风格、形式上均受到佛教造像的影响。有些道教造像如没有题铭,与佛教造像很难区分。这一时期佛、道两家的神像还常常被造在一起,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”。在表现形式上,

① (唐)张九龄:《画天尊像铭并序》,见《全唐文》[M]卷二九一,北京:中华书局,1983年,第2951页。

② (唐)张九龄:《画天尊像铭并序》,见《全唐文》[M]卷二九一,北京:中华书局,1983年,第2951页。

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，背景上有的还有飞天等装饰。所不同的是，道教造像着道装、戴冠，下颌有胡须，手持麈尾，或双手相交置于胸前，或执符，也有类似佛教手印式的。

现存最早的道教造像是北魏始光元年(424年)的魏文朗造佛道像，今藏陕西耀县博物馆。这是一块北魏造像碑，四面有龕，碑的正面为龙首圆拱龕，上端雕有瑞禽和二飞天；龕中间并坐一道像、一佛像，道像位于左，佛像位于右。下部的众供养人以香炉为中心分列两边。右边有一男子，左边有一道女及其他男子。左侧供养人的下方题有“道女”二字。碑下刻有铭文，云：“始光元年北地郡佛弟子……为男女造佛道像供养……”^①由此看出，佛道在平民中是并行的，而且信教群众也常常将两教混同。在造型上、在教义上这两种宗教就这样被同等对待。

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》^②一文中记载：现藏于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20例，其中有作于公元550年，刻有麈尾、道像的长袍和凭几，但是铭文却说是佛教徒所造的佛像一区。该佛像印记如下：三像各有杏仁状头光、主像在莲花座上为印度式坐姿，座两边有狮子，像座基部有香炉。这类图像被巫鸿等专家确定为佛陀、老君和(或)太上老君的合一体，形象呈瘦骨清像的风格。在另一件公元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。

至北周保定元年(561年)所造的马洛子造像，正面为一石龕，龕中一坐像，头戴道冠，身着道装，双目微合，面容丰润慈祥；两侧各侍立一道童。座下有两蹲狮，背面石龕中并立三尊道像，足踏

① 王宜娥：《道教与艺术》[M]，台北：文津出版社，1997年，第63页。

② 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》[J]，载于广西艺术学院学报《艺术探索》，2005年8月，第19卷，第3期。

莲花,均作双手笼袖环拜状。下方刻有“保定元年四月三日,道民马洛子造”字样,并刻有立像与二坐像,手持莲花作供养状。在这里,道教造像中同样呈现出了众多的佛像印迹。至北周后期造像形式仍有很多佛像印迹,但人物形象开始变得比较丰满、衣纹较稀疏,倘若这些造像石上无题刻指明是造的道像,观者容易以为是佛像。

尔后,至隋代(581-618年),隋文帝杨坚统一全国,“复行佛、道二教。”在民间道教造像还使用了佛教造像碑碑文的标准格式。当时陕西的佛教碑文格式如下:“某年号某年月某日,佛弟子某某为某人造石像一区”。陕西道教徒也如法炮制:“道民某某为某人造石像一区”。^①当然也有一些道教特征,这包括一种特殊的冠式、官服式道袍、长须、右手所持似扇子(丁明夷考证为麈尾,或后来称之为符)、中央人物的三足挟轼等。

在隋代造像龕中除了碑文格式相混,道教造像形式也同样吸收了佛教的表现特征。造于隋开皇八年(588年),现存于芮城博物馆的李洪钦所造的老君像碑,碑头雕“飞天”、“莲花”等图案。碑阴上部龕内造太上老君盘坐像,二真人合掌侍立两侧,前方雕有蹲狮。碑文中有“开皇八年”,“李洪钦等敬造老君一尊”等文字。隋代道教造像呈半圆雕形,衣纹线条稀疏,人物形象较先前丰满。佛教影响依然很大。构图模式仍同于北魏,但主像比较前期的“秀骨清像”则要显得浑厚些,其脸形丰圆,颌下皆有浓髯,协侍的身躯和佛像龕中的一样,略显得粗短。

(四)佛像对道教造像艺术形式的影响

道像的凿造者们在早期造像的过程中,借鉴了佛像的许多特征。按照葛洪在《抱朴子》中的描绘,老君应该是:身長九尺,黄色

^① 丁明夷:《从强独乐建周文王佛道造像碑看北朝道教造像》[J]《文物》,1986年第3期,第55页。

鸟喙,隆鼻,秀眉长五寸,耳长七寸,额三理,足有八卦。^①但是道像制作者并没有按照《抱朴子》中描绘的那种奇异形状去雕刻,因为佛教造像这个强大的参照系统就摆在面前。“老君的这一形象是受那时佛教描绘释迦牟尼佛形象的启发而想象出来的。”^②于是“乃学佛家制作形象”。^③

在南北朝初期的佛式道像时期,日本人大村西崖《中国美术史雕塑篇》第十章中说:

道像原系模仿佛像,或有夹侍的三尊龕,有宝珠形或圆珠形的背光,手相(即手印)全与同时期的佛像相同,其所异者,道像面有须发而带冠,右手持符。北周之际,造像有定式,前置三脚夹轼,左手扶轼,右手执符,这种定式一直流传到唐代,并且座前雕出香炉、狮子、供养人物,与佛像无异。^④

其次,道像还仿照佛教神像构图体系建立一套相应的道像系统。在造像碑、石或龕窟中,与佛像第一等级释迦佛(或其他名号的佛)对应的是老君(道君、天尊、道像),天尊项下有光圈或背有光圈,足踏莲台,处于中心位置;与佛像第二等级菩萨对应的是协侍真人(女真),处于中心主像的左右两侧;与佛像第三等级伎乐天相对应的是道教伎乐仙人,处于碑、石或龕窟的上部两侧;与佛像第四等级对应的是道教供养人,处于碑、石或龕窟的下部。道教的三尊式、五尊式、七尊式等造像,也同佛教中的护法天王造型相似。诸如此类的龕窟中神祇位置排列的构图模式,莫不是源于佛教造像中“说法图”模式。另外,佛像的雕刻艺术风格强烈影响

① 王明:《抱朴子内篇校释·杂应篇》[M],第249-250页。

② 《中国道教石刻艺术史》[M]下册,北京:高等教育出版社,第135页。

③ (唐)释法琳:《辩正论》卷六自注,参见《道藏源流考》[M]下册,第268页。

④ [日]大村西崖:《中国美术史雕塑篇》[M],第579-580页。

着道像的制作。随着不同时代风气和审美趣味两方面的变化,有什么样的佛像,就会有什么样的道像。北魏佛像多呈秀骨清相型,道教形象造型亦如。北周的佛像多显出一种以“粗”为特点的风格,粗壮、粗厚、粗重、粗圆,完全摈弃了北魏末至西魏妩媚柔秀的女性之情,代之以雄浑有力的男性之态,造型比例上朝横向发展,北周的老君、天尊,甚至协侍的造型亦如佛像的模式。

虽然道教造像深受佛教造像的影响,但它毕竟紧紧地连接着本民族的传统艺术,而且不断地从本土艺术中吸取变革的动力。与佛教雕塑不同的是,道教的创作思想来自道家的哲学思想和道教教义,所塑造的形象,力图表现道教诸神清丽端雅、飘逸洒脱的仙姿,形象塑造在借鉴佛教的同时也有自己的特点。尤其是在六朝时期,深受道教思想影响的绘画大师顾恺之在《画云台山记》中为道教绘画在理论上制定了模式,他主张“画天师瘦形而神气远”^①,并置于幽深险绝的环境中。顾氏为道教人物画制定的这个基本规范,大体上也为后世的道教画家和雕刻家所遵循。技法上,道教雕塑继承了中国古青铜器、汉画像砖石以及古代人物画的传统,用来表现道教诸神道骨仙风的形象特征。人物表现多为粗轮廓的写实,不作细部的刻画,表现了质朴、古拙、敦厚、豪迈的艺术特点。与此同时,此时的道教学说处在某种程度的新生阶段,而佛像的制作也掺杂于黄老、神仙的艺术之中,因而在审美意识中,也有意无意地注入黄老的美学思想——“朴素玄远”、“复归于朴”,很少进行雕饰,追求自然之美。从两者的造像中相当清楚地表现了早期佛教与道教的融合。

总之,我国自东汉、魏晋时期产生和逐步发展起来的道教造像艺术,在其发展初期借鉴佛像艺术出现了众多的佛道相融的造像艺术特征,也促进了道教造像艺术的提高,使得唐代以后中国的道教造像神仙谱系更加完备,出现了诸如三清(6-19)、天尊、男

① 俞剑华:《中国画论类编》[M]上卷,人民美术出版社,1986年第2版,第581页。



图6-19 (南宋)大足南山第4号窟龕主像三清和二御像

女真人、侍者、武士、神将、金童玉女、星宿以及众多中国道教记载中的神仙、帝王将相等形象,丰富了中国宗教造像艺术宝库的内涵,这在中国美术史和绘画史上都产生了深远的影响。

三、道教美术

前文对道教美术已经从道经、文人画、年画、版画、水陆画等方面有了诸多论述,以下作以简单补充。

人们进入道观中,首先要拜见道教三清、玉皇、斗姆等尊神,而这些神仙造像主要是供信徒奉祀的,因此,道教神像在塑造过程中逐渐形成了其独特的制作模式和艺术风貌。由于在艺术表现中神的地位、作用各有其职,有着自己鲜明的特征,因而对其形象、制作方面的要求也各不相同。在《道藏·洞玄灵宝三洞奉道科

戒营始》记有：“科曰：夫大像无形，至真无色，湛然空寂，视听莫偕，而应变见身，暂显还隐，所以存真者，系想圣容，故以丹青金碧，摹图形相，像彼真容，饰兹铅粉。凡厥系心，皆先造像……凡造像皆依经具其仪相……衣冠华座，并须如法。天尊上披，以九色离罗，或五色云霞山水，杂锦黄裳、金冠玉冠。左右皆缨络环佩，亦金玉冠，彩色间错，上帔皆不得用纯紫、丹青、碧绿等。真人又不得散发、长耳、独角，并须戴芙蓉、飞云、元始等冠。左右二真，皆供献，或持经执简，把诸香华，悉须恭肃，不得放诞手足，衣服偏斜。天尊平坐，指捻太无，手中皆不执如意尘拂，但空而已。”假如制作过程不依从道经的规定制作，就会有鬼神祸害家人。又据《太上洞玄灵宝国王行道经》记载，道教造像“随其所有，金银珠玉，绣画织成，刻本范泥，凿龕琢石，雕牙镂骨，印纸图画”，“一念发心，大小随力，庄严朴素，各尽当时”。道教不仅把神像作为奉祀对象，而且把造像的全部过程与其信仰结合在一起，例如造木雕像，在选好木料后还要举行开斧仪式；中间尚有装脏仪式，使神灵贯注到神像中；最后还要经过开光点眼仪式，这时的神像才具有神格，成为神灵寓居的躯体。^①现存著名的道教造像主要有：西安碑林博物馆保存的唐代老子石刻像；太原晋祠宋代侍女像；山西晋城玉皇庙金元时代的二十八宿造像等等，均为著名的道教雕塑遗存。

人们进入宫观敬拜道教尊神造像的同时，大殿四周所绘制的道教壁画更是突出反映了道教的思想。汉代时期，由于地面建筑中的壁画已不复存在，现今人们只能通过汉代墓室壁画和画像砖，来了解早期反映道教思想的壁画作品。如陕北靖边杨桥畔汉墓壁画^②（图6-20）、河北安平东汉墓壁画、河北望都1号墓壁画以及内蒙古和林格尔壁画墓、洛阳北郊石油站东汉壁画墓^③等，分别

①王宜娥：《道教美术概说》，本文原载《中国宗教》1997年第2期，第33-34页。

②李淦：《中国道教美术史》第一卷，湖南美术出版社，2012年，第158页。

③洛阳文物工作队：《河南洛阳北郊东汉壁画墓》，《考古》，[J]1991年，第8期。



图6-20 陕北靖边杨桥畔汉墓壁画神人乘飞鹤

描绘了有关天、地、阴、阳的天象，五行、神仙、鸟兽、建筑及墓主人的肖像等，希望墓主升入天国，获得长生。

魏晋南北朝时期，以道教为核心的传统宗教内容如东王公、西王母、青龙白虎等，在魏晋南北朝时期被强调，同时又派生出新的内容。魏晋时期表现羽人呈现“秀骨清像”化，飞升姿势呈新的造型程式。

隋唐至北宋，涌现出了许多从事道画创作的艺人，唐代道教宫观壁画多有画家们的精美作品，“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；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’”。当时大量的寺观壁画创作皆出自名家巨匠。至宋代时，还存有唐代道观壁画8534壁，但无一壁保存下来。宋代也是壁画发展的鼎盛期。

元代的道教壁画很多,主要有:山西永乐宫壁画,山西省洪洞水神庙《祈雨图》、《龙王行雨图》等壁画,山西高平县上董村的圣姑庙(万寿宫)中描绘的众仙女朝马仙姑壁画,山西稷山县青龙寺由民间画工所绘制的儒释道三教壁画《神仙行列图》、《水陆道场图》等,元代道教壁画在继承唐宋画风的基础上,又受到外来文化的影响,这一时期的道教壁画在辉煌、气魄之外,又更加入世,人物形象更具有平民色彩。^①

明代道教壁画受明代画风的影响,追求工丽,缺少气魄。现存比较优秀的明代道教壁画主要有:山西汾阳县后土庙壁画和新绛县稷益庙壁画、云南丽江道教壁画。

清代道教庙观中也有很多壁画,都是民间画工所作。当时的画工还有民间神全的画本,记载有关道教的神像有神将、火神、玉帝、三清等,^②并且还规定对于画不同的神像有不同的要求。这些神仙壁画多是模仿前人之作,艺术水平高的较少。现存清代道教壁画主要有敦煌第11窟、第150窟的神将和第366窟表现云龙的壁画,另外还有山西定县官王庙、山西佳县白云观的壁画等。在历史上,道教壁画艺术不但有力地推动了道教的传播和发展,也为中国美术提供了取之不尽的创作源泉和创作灵感。

自道教产生后,在中国漫长的历史发展过程中,无论宫廷和普通民众家庭,道教美术可以说是融进了他们生活的各个方面。人们相信,道教雕像与图画所描绘的神灵真实地存在,并且通过一定的斋醮仪式,能够请众神降临人间,给人们解决生活和工作中的困境。例如走进皖南黟县乡间任何一个家庭,迎面而来的是贴在门上的彩绘的道教门神,挨着门的地方摆放着土地爷的供桌及塑像,道教天官塑像供奉在院子里,财神爷被置于厅堂或正房,灶王爷供奉在炉子上面。在危机来临或遇重大事件时,人们在家

① 周之骐:《中国美术简史》,[M],青海人民出版社,1985年,第133页。

② 王宜娥:《道教与艺术》,[M],台北:文津出版社,1997年,第147页。

中还要设置其他神龛或悬挂神像,加以虔诚供奉^①。当地民众解释:门神能保护家宅;土地爷能护佑平安;财神爷能带来财富;灶王爷能监督人们日常言行。再如,在皖南商业社会中有崇拜行业神的习俗,其中多数为道教尊神,如铁匠崇奉老君、染匠崇奉梅葛仙翁等。在这些行业人家的厅堂中常常要悬挂所崇拜的行业神画像或摆放它们的塑像^②。因为人们确信,这些神灵会监督他们的一言一行,并能提供约束、指导及监督作用。可以说,神灵绘画或雕塑等成为人们随处可见的家庭宗教文化景观。而对神灵的祭祀活动也和传统的民俗节日联系在一起。

诸如在北方地区腊月二十三祭灶神、正月初二祭财神、正月初九玉皇大帝诞辰、正月十五上元节即元宵节、二月初三文昌帝君诞辰、二月十五老子诞辰、三月三真武大帝诞辰、三月二十八日东岳大帝诞辰等等民俗节日里,道教神灵画像或塑像的地位更显得重要,这些画像或塑像处于节日庆典祭祀的中心地位,和百姓欢乐的时光相融为一。普通的民众认为,通过参与这样的祭祀神灵的活动,能够赢得众神对于本地区民众的护佑。有学者认为:“这些塑像或图画多出自民间艺术工匠之手……散发着浓郁的乡土气息,呈现出朴拙粗犷之风貌。”^③这些道教美术作品构成庆典活动的中心,使得民众和天上的神灵紧密联系在一起,民众渴望神灵能够进入到自己的生活中,并解决自己所遇到的种种困难和灾厄。

通常道教吉祥图画常常可以帮助人们克服这种对于命运前途的恐惧感,给人们带来精神上的安慰。在中原、皖北农村,人们在给老人祝寿时,喜爱在家中墙壁上张贴“麻姑献寿图”、“龟鹤齐

① [美]杨庆堃:《中国社会中的宗教》[M],范丽珠译,上海:上海人民出版社,2007年,第57页。

② 牟钟鉴:《道教与中国传统文化》[M],北京:中华书局,1997年,第39页。

③ 吴同瑞、王文宝、段宝林:《中国俗文学概论》[M],北京:北京大学出版社,1997年,第28页。

龄图”等。^①民众认为,只要对画像中的神仙虔诚敬拜,这些神仙就会显灵,赐予家中寿星乃至其他成员更为绵长的寿命。在河南开封朱仙镇年画中有“刘海戏金蟾”的年画,民众相信,道教神仙“刘海”与我们共存于这个世界,这些吉祥图像能够给整个家庭带来财富,使得普通民众增加对于美好生活的无限向往。^②

总之,道教美术常将道经中记载的神仙事迹转化成感性的图像。这些图像常给人们带来强大的精神震撼和感染力,于潜移默化中向人们宣传道教,道教美术也为人们的生活带来了更多可以期盼的想象的空间世界。也为中国美术史上增添了更多具有浪漫主义气息的瑰丽的艺术宝藏。

第三节 道经、艺术的精神信仰生活

道经博大精深、浩如烟海。众多的道教经典文献分别从教理教义、戒律、仪规、道术四个方面突出表现了道教自己独特的神仙信仰思想,而这些思想突出体现在其追求个体精神的自由与长生成仙的信仰生活方面,在道教经典文献中所体现出的古人的信仰和生活方式,也间接体现了古人倾向于艺术方面的精神信仰的生活方式。下面着重从道教经典文献来分析道教的教理教义、仪规中所反映出的民众的艺术的精神信仰生活方式。

一、由老子《道德经》、庄子《南华真经》看古人的艺术精神生活方式

道经中老子的《道德经》、庄子《南华真经》(即《庄子》)等经典,富于思辨、形而上学的特点,但其出发点及归宿点,是落实于

① 欧阳发:《安徽民俗》[M],兰州:甘肃人民出版社,第2004年,第89页。

② 程群:《道教美术之雅俗两重性》,《合肥工业大学学报(社会科学版)》,2011年,第6期。

现实人生之上。他们所成就的是虚静的人生。按照徐复观先生所说,老庄思想当下所成就的人生,实际是艺术的人生,而中国的纯艺术精神,实际系由此一思想系统所导出。中国的文人雅士,常常在若有意若无意之中,在不同程度上,契合到这一点,来实现自己艺术的精神信仰生活。

老庄所建立的最高概念是“道”。他们的目的,是要在精神上与“道”为一体,即“体道”^①,形成“道的人生观”,抱着“道”的生活态度,以安顿现实的生活。他们所说的“道”,是要建立由宇宙落向人生真善美的系统,实际是一种最高的艺术精神。他们不曾用艺术这一名称,是因为当时所谓“艺”,主要是指的生活实用中的某些技巧能力。^②《说文解字》曰:艺,种也。《孟子》说:后稷教民稼穡,树艺五谷^③。“艺”在这里主要指的是种植之意。春秋战国时期“艺”包括礼、乐、射、御、书、数为六艺,是“艺”的观念的扩大,例如,《周礼》中就列举了周代用来教育贵族子弟的“六艺”的项目。用今天的话来说,这六种教给贵族子弟的技艺就是礼节、音乐、射箭、驾车、写字和算术,应该是当时知识分子必须学习的一些基础科目。因此,早期的“艺”有很强的“技能”、“技术”的意义在内,并不曾作为纯粹的高雅的精神享受的“艺术”而言。

虽然,老子、庄子在他们思想起步的地方,并没有艺术的意欲,更不曾以某种具体艺术作为他们追求的对象。他们只是扫荡现实人生,以求达到理想人生的状态。只是把“道”当作创造宇宙的基本动力;人是“道”所创造,所以“道”便成为人的根源性的本质;可以说“道”与艺术,本身是不相干的。但顺着他们由修养的工夫所到达的人生境界去看,则他们所用的工夫,就是一个伟大艺术家的修养工夫;他们由工夫所达到的人生境界,本无心于艺

①《庄子·知北游》:“夫体道者,天下之君子所系焉。”《庄子集释》,中华书局,1961年,第55页。

②徐复观:《中国艺术精神》,华东师范大学出版社,2002年,第28-29页。

③《孟子·滕文公上》,山西古籍出版社,2003年,第77页。

术,却不自觉地回归到如今所谓艺术的精神上。也可以说,当庄子从观念上去描述所谓的“道”,而我们也只从观念上去加以把握时,这“道”便是思辨的形而上的性格。但当庄子把它当作人生的体验而加以陈述,我们对于这种人生体验而得“道”了悟时,就是彻头彻尾的艺术精神信仰的生活方式了。他们是面对人生而言“道”,不是面对艺术作品以言“道”,所以他们对人生现实上的批判,有时好像是与艺术无关的。实际上,“道”的本质是艺术精神,是就艺术精神最高的意境上说的。人人都具有艺术精神,但艺术精神的自觉,既有各种层次的不同,也可以只成为人生中的享受,而不必一定落实为艺术品的创造。所以老庄的“道”,只是他们现实的、完满的人生,并不一定要落实而成为艺术品的创造。就庄子来说,他对于“道”的体认,实际上是通过当时的具体艺术活动,包括有艺术意味的活动,得到一定的启发而感悟的。

例如《庄子·逍遥游》中“乘天地之正而御六气之辨以游无穷者”,庄子称这些人为“至人无己,神人无功,圣人无名”。而至人、神人、圣人就是达到“道”的绝对精神自由境界的人。《齐物论》中说:“地籁则众窍是已,人籁则比竹是已。”^①而所谓“道”的直接显露的天籁,实际即是“自己”“自取”^②的地籁、人籁。并非另有一物,可称为天籁。所以天籁实际只是一种信仰的精神状态。庄子一定是先有作为人籁的音乐(比竹,即箫管等乐器)的体会,才有地籁的体会,才有天籁的体会。这是他以“虚静”为体的艺术的心灵的显现。因此,可以说,庄子之所谓“道”,有时也是就具体的艺术活动中升华上去的。

《庄子·养生主》^③中庖丁解牛的故事,就纯技术的意味而言,解牛的动作,只须计较其实用上的效果。所谓“莫不中音,合于桑

①《庄子·齐物论》,《庄子集释》本,中华书局,1961年,第49页。

②《庄子·齐物论》,《庄子集释》本,中华书局,1961年,第50页。

③《庄子·养生主》,《庄子集释》本,中华书局,1961年,第117-119页。

林之舞，乃中经首之会”，一个人从纯技术上所得到的享受，乃是由技术所换来的物质性的享受，并不是技术的自身。庄子所想象出来的庖丁解牛的特色，即在“莫不中音，合于桑林之舞，乃中经首之会”，这不是技术自身所需要的效用，而是由技术所成就的艺术性的效用。他由解牛所得到的享受，是“提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志”，这是在他的技术自身所得到的精神上的享受，是艺术性的享受。而上面所说的艺术性的效用与享受，正是庖丁“所好者道也”的具体内容。庖丁解牛，“未尚见全牛”，心与物对立消解了，“以神遇而不以目视”，手与心的距离消解了，技术对心的制约性消除了。于是他的解牛，成为他的无所系缚的精神游戏，他的精神由此而得到了由技术的解放而来的自由感与充实感，这正是庄子把“道”落实于精神之上的逍遥游的一个实例^①，是“道”在人生中实现的情境，也正是艺术精神在人生中呈现出的景象。

庄子为求得精神上的自由解放，自然而然地达到了近代所谓艺术精神的境域。他并不是为了创作或观赏某种艺术品而作此反省，而是为了针对他所在的那个大变动的时代所发出的安顿自己、成就自己的要求。因此，这一精神的落实，当然是他自身人格的彻底艺术化。《庄子》书中所描写的神人、真人、至人、圣人，大都从此一角度去加以理解。我们若将《老子》与《庄子》两部道教经典中所叙述的人生态度作一对比，不难发现，老子的人生态度，实际上是由其祸福计较而来的计议之心太多，从而演变成为阴柔权变之术。而庄子则正是要超越这种计议、打算之心，以归于“游”的艺术性的生活。所以后世山林隐逸之士，必多少含有庄子思想的血液。《天下篇》中庄子的自述，也正是一个艺术化的人格内心的表露。

《庄子·天下篇》说：“独与天地精神往来而不敖倪于万物。不

^① 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社，2002年，第30页。

遣是非,以与世俗处。”^①“独与天地精神相往来”,这种一个人的精神所体验到的与宇宙相融合的境界,是种艺术性的人生与宇宙的合一。薛林(Schelling 1775-1854)说,“美是在有限中看出无限”。因此,艺术中的超越,应当是“即自的超越”。所谓即自的超越,是即每一感觉世界中的事物自身,而看出其超越的意味。庄子在“独于天地精神往来”的下面,说“而不敖倪于万物”,也即是“不遣是非,以与世俗处”。这说明庄子的超越,是从“不遣是非”中超越上去,这是面对世俗的是非而“忘己”“丧我”,于是,在世俗是非之中,即呈现出“天地精神”而与之往来,这正是“即自的超越”。而此种“即自的超越”,恰是不折不扣的艺术精神。他将自己融化于人和事物环境中,无所牵绊。以虚静之心与世俗和谐相处,与大自然合二为一。

庄子《齐物论》一篇,是庄子谈对世上万物的理解与认识,是庄子探索物种的起源、物种生化的观点的总述。“齐物论”含有二意:一是世上万物,包括人类,虽然形状千差万别,但是归根起来是同等的,可认为是“万物归一同等论”。其二,“齐”被解释为完美,“齐物论”可以被认为是“事物最完美的论说”。庄子反反复复地把人与人的关系,从一般的所谓是非、利害、成毁的死结中解开,即忘掉死生、忘掉是非,把自己寄托于无穷的境域,从而遨游于尘埃之外,其结果,便是所说的“和”。这是由平等观照而来的对一切人一切物的平等对待;也即是发现了一切皆是“道”的显现;所以他便说:“道恶乎往而不存^②,而极其至于“道在屎溺”^③。庄子以“虚静之心”,对人与万物进行探究有了新发现后,当下就有了平等的承认,平等的满足,所以这不是道德性的,而只是艺术性的人生信仰的精神体现。

① 郭庆藩著:《诸子集成》第3册,《庄子集释》,中华书局,1954年,第475页。

② 《庄子·齐物论》,《庄子集释》,中华书局,1961年,第63页。

③ 《庄子·知北游》,《庄子集释》,中华书局,1961年,第749-750页。

庄子“不谴是非”的人生态度，乃是涵融万有的“天和”。“顺人而不失己”^①。而最重要的是：庄子“不谴是非”的态度也是在为了全生避害，把世俗所谓的利害荣辱，在“道”的境界中，亦即是在艺术精神的境界中化掉了，所以“举世誉之而不加劝，举世非之而不加沮”^②。庄子是出于虚静之心而来的“忘年忘义”^③。他说：“相濡以沫，不如相忘于江湖……不如两忘而化其道。”^④所谓“相忘以生”^⑤，“鱼相忘于江湖，人相忘乎道术”^⑥，都是这种意思。能“忘”故能“游”，而“忘”与“游”的人生，正是艺术精神全体呈现的人生。后世吸收庄子之流的真正隐士，除陶渊明等极少数人外，大多都呈现出以虚静为体之心；但他们生活情调上的高洁，也无不与庄子思想的超越的一面相通，所以在他们的人生中，也呈现出艺术的意蕴。

刘笑敢先生指出：“庄子的游是心之游，是心灵的安闲自适，因而也有精神自由之义。”徐复观先生也指出：“个人精神的自由解放，同时即涵摄宇宙万物的自由解放。此一要求，乃贯穿于《南华真经》全书之中。”可以说，庄子的自由是一种让人无法触及却永远羡慕的自由，他的逍遥自由达到了至今为止的巅峰。代表了庄子一种精神自由的人格理想。正是在庄子的“逍遥”、“游”中我们看到了古人艺术精神生活的和谐统一。

二、由道经中的道教斋醮仪式看其呈现出的神仙思想以及在民俗生活中的具体呈现

前文谈到，中国道教的祭祀仪式习称为斋醮，是道教文化的重要内容。在道教宫观内，人们常常可以看到道士们身着金丝银

①《庄子·外物》，《庄子集释》，中华书局，1961年，第938页。

②《庄子·逍遥游》，《庄子集释》，中华书局，1961年，第16页。

③《庄子·齐物论》，《庄子集释》，中华书局，1961年，第108页。

④《庄子·大宗师》，《庄子集释》，中华书局，1961年，第242页。

⑤《庄子·大宗师》，《庄子集释》，中华书局，1961年，第264页。

⑥《庄子·大宗师》，《庄子集释》，中华书局，1961年，第272页。

线的道袍,手持各种各样的道门法器,吟唱着古老的曲调,在坛场里翩翩起舞,犹如演出一场折子戏,这就是道教的斋醮科仪,俗称“道场”,也就是法事。而这些法事道场都严格遵循着道教经典文献中的程序和规定。中国道教丰富的祭祀经典理论,完备的科仪格式所蕴涵的深邃的神仙文化意蕴,在世界宗教中具有自己异于其它宗教形式的独特的魅力,并且和百姓日常的民俗生活紧密结合在一起。

(一)道经中的斋醮科仪所呈现的神仙思想内涵

在历代保存下来的道教经典文献中有大量的关于道教斋醮仪式、仪轨的道教古典文献。《道藏》、《藏外道书》的科仪经本多达上千卷,是历代斋醮科仪经本的集萃,同时,也是道门中的高道们为了弘扬道法而创造的独特的形式。在道教的仪规中,道教礼神拜忏,有种种严格科仪。不同法事,仪式各有不同,均有明确规定。《道藏》三洞道书专列威仪类,保存的道书有:《太上灵宝朝天谢罪大忏》、《太上玉清谢罪登真宝忏》、《罗天大醮设醮仪》、《玄门十事威仪》等。其中也列举出不同形式斋醮法事道场的布置,演奏的道教乐曲,使用的各种法器和乐器,法师在道场巡回、礼经、拜神的进退跪拜次序,所念的经书、词呈的名目,供斋、进香、呈表、献酌的程序安排等,无不体现出道门中人那种极具浪漫主义思想的神仙信仰的斋醮方式(图6-21)。

中国自古以来就有着悠久的祭祀传统,先秦时期“国之大事,在祀与戎”,^①这时,祭祀已经成为国家政治和民众生活的头等大事。《说文解字》释“斋”说:“斋,戒洁也。”即洁净、斋戒之意。古人在祭祀之前,必须整洁身心,虔诚祭祀才能取悦鬼神,达到祭祀的目的。“醮”的原意是祭,即祭祷,也是中国古代的礼仪。《说文解字》释“醮”有二义:一指古代冠、娶之礼;一指祭祀。早在战国时

^①《左传》成公十三年,《春秋左传正义》卷27,《十三经注疏》下册,北京:中华书局,1980年,第1911页。



图6-21 (清)焦秉贞《祭祀老子》

期已称祀神活动为醮,《隋书·经籍志》解释:“夜中于星辰之下,陈设酒脯、饼饵、币物,历祀天皇、太一,祀五星列宿,为书如上章之仪以奏之,名之为醮。”^①宋玉《高唐赋》说:“有方之士……进纯牺,祷璇室,醮诸神,礼太一。”^②道教的醮是和斋并行的一种祭礼。南宋蒋叔与《无上黄箓大斋立成仪》卷十五说:“有酬酢曰献,无酬酢曰醮。醮者,用酒于位,敬以成礼也。延真降灵,而以醮名。”^③作为以神仙信仰为特征的道教醮礼在迎请仙真神灵的过程中,其醮

①《隋书》,第4册,北京:中华书局,1973年,第1092-1093页。

②《六臣注文选》卷19,北京:中华书局,1987年,上册,第349页。

③《道藏》,第9册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第464页。

仪最能充分表达道教神仙信仰的特点。唐张万福《醮三洞真文五法正一盟威箓立成仪》说：“凡醮者，所以荐诚于天地，祈福于冥灵。”^①醮仪坛场要布置香花灯烛、果酒茶汤，祈求天地神灵来享用供品，从而达到仙真神灵保佑的目的。斋醮是道教济世度人的宗教活动，斋醮之法经历了逐渐丰富发展的历史过程。

道教的斋醮仪式虽然形式上只是反映的祭祀神灵活动，其本质却反映出道教的教义思想，其思想内涵体现在斋醮仪式的诸多层面。在中国社会的发展历史中，斋醮仪式中广泛的祈禳功能、丰富多彩的科仪活动，使得道教斋醮逐渐成为民众的一种精神文化生活，斋醮仪式因此与民俗活动结下了不解之缘。

道教崇祀众多神仙，在斋醮科仪中充分体现。道教神仙思想的阐扬，体现在：道教经书中对神仙位次的造构；道教宫观神殿、神像对民众的影响；斋醮法会中祭祀神灵的整个过程。可以说道教对神仙的崇拜信仰，贯穿于斋醮的全过程。首先是设置斋醮祭祀神仙的神坛，道教崇祀的三界神真，都要礼请到坛，各路官将吏兵都要汇聚坛场。尤其举行大型斋醮法会，设置的圣真班位更是集神仙之大成。道教著名的三坛大醮，普天大醮设三千六百圣位，周天大醮设二千百圣位，罗天大醮设一千二百圣位，上千位神真降临坛场。以其宏大的气势和坛场规模，成为宋代以后国家斋醮的主要坛法。三坛大醮的神坛布置，是将各路神仙按神真位次，分为左右两班排列，每班分数层设置神位。如此庞大的神仙真容，既显示出神坛的规模气魄，也昭示神仙崇拜的丰富内容。至于民间的小型斋醮法会，虽供奉神真少至六十分位、三十六分位、二十四分位，不过是根据斋事大小而增减，因此神真圣位虽少，但神仙崇拜的思想则如一。^②

①《道藏》，第28册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第492页。

② 张泽洪：《斋醮的道教思想与宗教功能》，台湾，文津出版社，第359-360页。

道教斋醮的宗教功能是济度和祈禳,这种功能是通过宗教象征的手法而实现的。道教斋醮不断从民间风俗习惯中汲取营养,充实丰富着科仪的内容,以适应民众的心理需求,满足民众的祈禳需要。济度即济生度死,济度来自道教济世度人的教义。斋醮中的“济度”一词,出于六朝时期的《度人经》,该经倡言:“普得济度,全其本年”;“济度垂死,绝而得生”。^①道教斋醮丰富的科仪格式,都是为济度世人而设的。金允中《上清灵宝大法·总序》说:“惟度人之一卷,备拯济之深枢。内而炼行修仙,可以登真度世;外而立功藏事,可以福显利幽。”^②道教历代科仪宗师倾其一生致力于科书经文的撰写,为的是更好地表达道教的济度思想。

道教斋醮的祈禳多用于生者,中国古时有“道家言祈禳,佛家言忏悔”之说。^③祈,是祈求福佑;禳,是禳除灾祸。道教属于阳法事一类的斋醮,都有特定的祈禳功能。宁全真《上清灵宝大法》卷五十四说:“灵宝大法上可以保天长存,禳日月之失昏,星宿之错度。下禳劫运,刀兵水火、阳九百六之灾。”在具有祭祀传统的中国古代社会,无论是统治者还是老百姓,皆期望通过祭祀以获得神灵的福佑。封建王朝的兴衰更迭,政治斗争的残酷无情,自然界转瞬即至的灾害祸患,不可抗拒的生老病死,使人们感受到自己的命运难以驾驭。而植根于中国社会的道教,却可以为人们提供宗教精神的解脱,对社会人生可能际遇的各种问题,道教都设置相应的科仪,以满足人们的祈禳需求。^④金允中《上清灵宝大法·总序》说:“祈请镇禳,悉是中古之后,因事立仪,随时定制。”^⑤道教科仪几乎囊括了社会人生的所有问题,表现了道教对生人死

①《道藏》,第1册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第1页。

②《道藏》,第31册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第345页。

③(清)纪昀:《阅微草堂笔记》,上海:上海古籍出版社,1980年,第239页。

④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。

⑤《道藏》,第31册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第345页。

者无微不至的关怀。道教斋醮要“广大道生生之德，而遂斯民生生之愿”。^①斋醮科仪是道教的救苦度人法门，能帮助现世的人们脱离困苦。

道教斋醮仪规的产生是建立在神仙信仰基础上的，它的主要功能体现在通神娱神。现世中本没有神仙，道门中人在创作道教斋醮仪规时，自然离不开充满想像力的神仙世界，所以，很多道经斋醮中的众多的神灵都反映了人们丰富的想象力。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。并定期进行斋醮仪式向这些虚构的神灵顶礼膜拜。

道教斋醮等仪规仪式，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时，多以虔诚的欣赏态度观看斋醮过程，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，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统治者推崇的重要原因。也是道教典籍中所反映的神仙信仰斋醮科仪在民间大众中的艺术的信仰方式的体现。

（二）道教斋醮科仪在民俗生活中的具体呈现

中国古代，道教斋醮广泛的济度、祈禳功能，丰富多彩的仪式演习，使得斋醮逐渐融入民众精神文化生活，斋醮仪式与民俗活动结下了不解之缘。可以说在中国民俗与祭祀文化中，道教斋醮占据着传统祭祀文化的主流。从其丰富多彩的科仪活动仪式中，我们得以窥见道教文化曾经拥有的辉煌；从民间频繁举行的斋醮法事中，人们才能感受中国祭祀文化的深厚文化意蕴。

人们如若“欲救疗病苦，欲求年命延长，欲求过度灾厄……”

^① 金允中：《上清灵宝大法》卷12，《道藏》，第31册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第409页。

诸如此类的人生欲望，都可通过祈求道教神仙的斋醮仪式，并通过神仙巨大的“神通力”来获得实现。

道教有安顿住宅的经典，以解决百姓生活中的“安居”问题。《太上老君说安宅八阳经》针对众生“修造宅舍，频遭厄难”的各种问题，告诉善男信女：建造房屋，惊动龙神，触犯四方诸煞和太岁，应该“转此经，禳谢所犯神煞”；道教也有斋醮仪式请众神降临镇宅，安稳住宅，带来财运，消除灾祸。《赤松子章历》卷五《大醮宅章》表白：自造住宅以来，未曾斋醮酬谢神灵，恐动土兴工惊动宅上诸神，特于今日谨请“镇宅十二禁忌纸章”上给诸神，以保家中人口平安。上请天官、治宅官等一切神灵，收到所上镇宅章表后，即日即时，镇于本位，收捕宅上东西南北鬼怪，安稳住家，使我家中清静，钱财积聚，丝绸满堂，“收却四面灾祸，永不侵扰”。^①通过斋醮仪式得到“治宅官”等神灵的 protection，使得活人居住的“阳宅”更加安全稳当，并且成为积聚财富的风水宝地。^②

道教的宗教斋醮仪式不仅针对活人，而且关怀死人。《赤松子章历》卷五《酆都章》申奏表也就是上“奏章”给神灵：“乞赐亡人某魂升三天，魄离暗府，永除苦恼，逍遥福庭，衣食自然，天堂受乐。”^③即便人已经死亡，通过这一类上“奏章”的仪式，仍然可以确保其魂魄在天堂逍遥自在，离苦得乐。此外，现实生活中数不清的天灾人祸，也促使道教产生了一系列度灾难的章醮科仪，以周穷救急，解民倒悬。

道教的斋醮科仪给予信徒逃脱生活中遇到灾难的希望。《赤松子章历》卷五《接算章》除了请求救赎自家身命“延年益寿、削死上生”之外，又祈祷神灵：今呈章奏后，一家大小都能够度过灾难，

①《赤松子章历》卷五，《大醮宅章》，《道藏》，第11册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第215页。

②李刚：《中国道教文化》，长春出版社，2011年，第63-64页。

③《赤松子章历》卷五，《大醮宅章》，《道藏》，第11册，北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第214页。

平平安安,阳宅无事,阴宅宁静,九世以来的祖宗在天之灵全都没灾没祸,逍遥快乐。^①可谓从自己到列祖列宗,皆大欢喜!同卷《三会言功章》乞求:除了自然灾祸,还有人事上的怨恨关系,口舌是非,希望通过这一章醮科仪“解仇为和”^②。

道教可谓给民众的生活带来了无限的希望。在道教兴盛发展的唐宋元明时期,斋醮在上成为国家祭祀大典,在下渗入民众生活之中,可以说上至皇室官僚,下至庶民百姓,都与道教斋醮发生联系。道教斋醮与民间信仰结合更为紧密。民众凡遇到吉凶之事,都要礼请道士建斋设醮,祈禳济度。道教祭祀仪式的宗教象征手法,科仪中“祀神如神在”的信仰观念,满足了人们对生命的祈求,对祖先亡灵的济度。因此,可以说斋醮科仪来之于民众的祭祀需求和信仰习俗,是道教斋醮赖以生存的深厚土壤。

在唐代民间请道士至家做法事,已形成风气,唐玄宗曾于开元二年(714年)下文,明令禁止在百姓家中设斋,这种从宗教管理的角度采取的措施,并不能改变民间习俗。从唐代以后的情况来看,民间的斋醮活动,已到了法禁不能、理喻不晓的地步。对隋唐时期民间斋醮的情况,杜光庭《道教灵验记》记载了许多故事,反映了民众中遇到人生难以解决的困厄之时,普遍求助于斋醮道场来解决问题的现象。

如《李承嗣解妻儿冤修黄箓斋验》中记载:

“李承嗣者,鄂州唐年人也,家富巨万而娶妻貌丑,有子年十岁仍患腰脚。承嗣常恶之,乃娶小妇四人,终日伎乐。忽因酒醉,小妇佞言,与丑妻一百千钱,令其离异。妻欲诣官讼之。因此,承嗣遂与小妻为计,夜饮之,次以毒药杀其丑妻及儿。葬后,旬日以来,每至午时,即见二鸟来啄承嗣,心痛不可忍,驱之不去……如此一年,万法不

①《赤松子章历》卷五《大醮宅章》,《道藏》,第11册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第217页。

②《赤松子章历》卷五《大醮宅章》,《道藏》,第11册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第214页。

能救。青城道士罗公远,游淮泗间,闻承嗣请命,至家,问禳救方术。公远曰:‘冤魂所为,皆上告天帝,奉天符来报人间,方术不能免之,只有修黄箓道场,拜表奏天可解斯罪尔。’承嗣遂修黄箓道场三日三夜。二日之后,鸟鸟不复来,其妻与儿现于梦中曰:‘汝枉杀我母子二人,并命毒药我,上诉于天帝,许报汝冤,今以黄箓善功,太上降敕我已生天,受福报,与汝永解冤结。’”^①

至宋代时,洪迈《夷坚志》记载了民间斋醮的情形,《夷坚志》支志戊卷第六《婺州两会首》说:婺州乡俗,每以三月三日真武生辰,阖郭共建黄箓醮。《夷坚三志》己卷第二《天庆黄箓》载:庆元四年二月十六日,饶州天庆观设黄箓大醮。

由此也可以看出民间遇到大事必须举行斋醮活动,且已成为民间习俗的重要组成部分。

明代道经《道法会元》卷四说斋醮度人:“至道不繁,至要不紊。自首至尾,告符拜章,行科阐教,皆化凡俗耳。”^②在神道设教思想浓郁的中国古代社会,人们相信道教斋醮的祈禳济度功能。

同时,道教节日的斋醮活动,也成为民间岁时习俗的重要组成部分。如道教的三元斋,玉皇、老君、文昌、吕仙、关圣、城隍等神灵的诞辰日,民间都要举行大型斋醮活动。清顾禄《清嘉录》卷一载:元月九日玉皇诞辰,元妙观道侣设道场于弥罗宝阁,名曰“斋天”。酬愿者骈集。二月三日为文昌帝君诞辰,民间要建文昌会。《梦梁录》卷一载二月十五日老君诞辰:天庆观递年设老君诞会。《梦梁录》卷二载三月三日为北极佑圣真君圣诞之日,当日俱设醮事。《清嘉录》卷四载四月十四日吕仙诞,福济观中修崇醮会。清代的江南地区,民间每逢吕洞宾生日,医士要招乐部伶人集厅事,击牲演剧,以酬吕仙救度疾病之恩。此外,民间还有食神

①《云笈七签》卷120,《道藏》,第22册,第835页。

②《道藏》,第28册,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年,第691

仙糕、戴神仙帽的习俗。

道教的神仙诞辰日在历史遗存中还有许多,并不仅限于以上所述,据《诸神圣诞日玉匣记等集》记载的神仙圣诞日节期,从正月至十二月,计有三十七天圣诞节日,祭祀的神仙有四十六位。明清时期龙虎山每年建醮四十日,其中多是神仙诞辰日的祭祀法会。自唐宋以来,道教斋醮与民俗信仰结合并不断吸收民间俗神进入道教神系,诸如城隍、土地、妈祖(图6-22、图2-23)、关圣帝君、文昌帝君等民间俗神,相继成为道教斋坛崇祀的神灵。宋代道教已有文昌醮,明清民间的城隍庙会、关圣庙会、文昌庙会、吕祖庙、娘娘庙都是庙会规模较大而且香火旺盛的地方(图6-24)^①。道教为崇祀民间俗神供民间建斋设醮使用,还专门有科仪经典供道人使用。明代周思得《上清灵宝济度大成金书》收有梓潼帝君醮科、东岳醮科、天妃醮科、瘟司醮科、诸神醮科等。^②



图6-22 妈祖出会



图6-23 妈祖出会

① 图片选自:马书田:《中国民间诸神》,团结出版社,2002年,彩图第3页。

② 张泽洪:《道教斋醮科仪与民俗信仰》,本文原载《宗教学研究》,1999年2期。



图6-24 天津天后宫庙会

如今,在查阅近现代地方志中会发现,每个地方的社会风俗部分,大都载有道教节日建斋设醮的习俗。而这些斋醮节日庆典更是成为民间招致百戏,男女老少焚香膜拜的最佳场所。这种斋醮神仙仪式活动的热闹景象,也构成了民间斋醮的通俗画卷,更表明道教神仙信仰在民俗生活中影响的广泛和普及。

如民国《新河县志》载:每年正月,有于庙设道场以禳灾疫者,俗称“打醮”。远近居民,多谒神礼拜。旗伞开道,继以音乐、演员杂其间,神驾殿其后,鼓吹相随,参神礼拜焉。^①《夷坚志》之志景卷第九《陈待制》载:每岁春二月大茅君生朝,士庶道流辐辏,凡宫观十七所,供醮无虚席,惟山北元符万灵宫香火最盛。如今,江苏茅山道院每年三月的庙会,香客信众达二十余万。

此外,考察河南道教的民间庙会活动时,发现许多庙会在当地民俗中有很大影响,如河南洛阳关帝庙会(图6-25)、中岳庙庙会、王屋山济渎庙会、老君庙会、城隍庙会等,都是全国和当地有名的宗教活动,是历史悠久、内容丰富的道教民俗盛会。通常庙

^①《中国地方志民俗资料汇编》华北卷,书目文献出版社,1990年,第516页。



图6-25 洛阳关帝庙会斋醮仪式

会在庆祝神诞的过程中,以一方神庙为中心,吸引周边民众甚至千里之外的民众参加,往往集祭神、娱乐、贸易为一身。比如河南中岳庙会自汉朝、南北朝、隋、唐、宋各个时期都有规模浩大的祭祀中岳山神的斋醮活动,所以宋人骆文蔚称中岳庙会“其来久矣”。随着社会的发展,庙会的规模也越来越大。如今,每年农历三月和十月,都要举办中岳庙春秋两季庙会,每次会期10天。届时,登封及周边邻县和陕西、山西、湖北、河北等地的群众长途跋涉前来赶会,山上山下,摩肩接踵,人流如潮,多时每天可至二三十万人,人们虔诚地祈祷,求福求寿、求禄求爵,求山神护佑。^①在中岳庙会期间,通常举行斋醮祭祀、神像出巡、赛神及演戏酬神的歌舞、杂戏、戏剧、曲艺、大鼓书、武术、魔术、马戏以及各种形式的社火表演等众多的文艺活动。常常将庙会活动推向一个又一个高潮。庙会期间也是贸易集市销售物品的绝佳时机,众多商家在庙会现场或周边临时设摊,出售土特产和手工制品。每年参加交

① 孔玉芳主编:《经典河南》,大象出版社,2007年出版,第110页。

易的行业上百个,交流的商品上千种。如今的庙会交易场所,也已经从庙内移到庙外。

总之,道教斋醮与民俗信仰的结合,在于斋醮具备的宗教功能。在神道设教思想浓郁的中国古代社会,人们相信道教斋醮的祈禳济度功能,期望建斋设醮以感动上苍,赐福消灾,济死度生。道教斋醮与民俗结合的根本原因,在于斋醮能够满足民众的心理需要。天灾人祸后,开建驱邪禳灾的斋醮仪式,藉道教神灵之信仰,以抚慰死者,振奋生者。道教斋醮仪式和民俗节日生活的结合,往往形成香客祭祀朝拜、百戏杂陈、贸易成市的热闹场面,和民众民俗生活密切结合在一起,是中国普通民众丰富日常生活的最重要的场所,能充分满足民众的心理需要,给人们带来对生活的美好希望,并对安抚人们的心灵起到了一定积极的作用。

结 语

以上是作者2011年教育部课题《艺术与信仰——道经图像与中国传统绘画关系研究》的成果。研究中发现,道经图像和中国传统绘画两者都蕴涵着丰富的内容,两者无论是内容还是表现手段都有许多相似之处,显示了二者在各自发展史上的相互影响和相互借鉴。

通过研究,我们发现,在道教的传播、发展过程中,道经图像和传统绘画扮演了极其重要的角色。在传播道教思想、义理的过程中,大量的道教美术得以繁荣发展,道经图像中神仙图像占据着主要地位。神仙图像较之晦涩难懂的道经文字而言更为生动形象,也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思想意蕴深入人心。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,综合形成了优秀而深厚的传统。文人绘画的优美传神,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。特别是盛唐后,它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来绘制完成的,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。宋代前后,具体在道教绘画上出现的变化,反映在道经上便是插图的大量使用,而且这些插图往往与经书外的道教绘画有着密切的关系,彼此相互借鉴又相互促进。比如从具体图像上来说:宋代《三才定位图》和传统绘画《圣祖降临图》中神像的一致性;元代的道经图像“三教圆融图”和明清民间年画“和气致祥”等图像的高度一致性;道经内丹修炼图和道观悬挂的内炼图的一致性;道经《金液还丹印证》、《内经图》和民间版刻书籍中插图和传统绘画的高度一致性;道经存思方术所虚构出来的各种丰富的神仙,神兽、或者独立的肖像画、或复杂的朝拜图,和道教水陆画、道教壁画的高度一致性;而道教存思方术中大量使用的人物图像,各种道教绘画等,都被以后道教发展过程中重新利用并将道经图像和文字相结合,发展出更多的图文结合的复杂的道教图经,既丰富了道教的图像艺术,又极大地推动了道教的传播。同时也丰富了传统中国美术的多样性和丰富性特点。

同时,通过研究,我们也更深刻地理解了艺术对宗教的重要意义。从水陆画和黄箓图中看出中国人的宗教信仰风俗和宗教信仰心理。同时,作为社会中的人从世俗生活走向道教,并让道教变成自己的生活方式,使得艺术变成通向道教的一把钥匙,把

道教信仰变成类似艺术的一种行为。道经图像和具有道教思想意蕴的传统绘画不仅丰富了中国美术史的宗教视觉艺术图库,同时,中国传统道经图像和不同形式的绘画类别也蕴含了不同时代人们的思想情貌特点,比如《阴鹭文像注》中劝人诚信、勿杀生、与人为善、保护生态;中国山水画中的洞天福地所表现的崇山峻岭均是可游可居之境,大都是中国人精神家园的理想所在,是画家心中的乐土,是桃花源的梦境,显示出了华夏民族最早的生态文明的蓝图;此外,八仙图像中蕴含的吉祥幸福;三教圆融、和气致祥等图像蕴含着中国人心目中所追求的圆融、圆满等思想观念都是符合当前核心价值观的极为珍贵的思想,也是我们当前中国梦的一个美丽的图像画卷。

可以说,道经图像和传统绘画互为影响借鉴、不断丰富,分别成为中国传统文化艺术的宝藏。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。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。

但过去此项研究一直未被重视,因此,在古代道教艺术留存越来越少的今天,挖掘整理道经图像和与之相关的传统绘画艺术形式,对于丰富完善中国绘画艺术璀璨的艺术宝库有着重要的现实意义。

通过研究,我们还发现:道教形成于公元二世纪的东汉末,而道家思想产生于距今三千年的春秋战国时代。这表明,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形成以前。道教与西方宗教一个很大的不同点,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、继承发展了这种信仰,使之成为一个有组织的群众信

仰团体。正是这一原因,道教美术同被它反映的神仙信仰一样,深深地植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。虽然道教在中国历史上有过兴盛和衰微的时期,但道教神仙美术并未全受道教兴衰的影响,在美术发展史上与儒家、佛教的美术作品相比毫不逊色。它是中华民族精神风骨、意识特征的反映,它穿越时空,深深地留在民族的记忆里,成了中华民族的集体无意识。

但可惜的是,长期以来,对佛教美术的研究人才众多,成就斐然,而研究道教美术的人相对很少,尤其是对民间画工所表现的道经图像和传统绘画之间的联系更是很少有人论及。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产生发展起到过多方面影响和积极作用。在现代社会中,道教作为一种宗教可能已经难现历史的辉煌,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寄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,神灵世界的象征体系对人们生活、心灵理想境界有重要影响,也让我们能够更加从容的面对现实社会的种种坎坷不幸。

通过研究发现,道经图像在历史演变中是逐渐丰富完善的,艺术给信仰插上翅膀,让道家、道教思想深入民间,为群众所乐见,所接受。道家、道教尽管有糟粕,但它倡导社会文明、天人合一、百姓和谐、诚信友善,与当前人类的追求和社会主义核心价值观心脉相通,是需要我们倍加珍视的中国古代思想智慧的结晶。而且,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,研究道经图像和中国传统绘画在中国美术史上的地位,恢复它在东方艺术宝库中的位置,应该是一件弥足珍贵的事情。这些,都是本课题研究的现实意义和价值所在。

当然,我也明白,相对于浩瀚的道教绘画艺术宝库,本文所论述的道经图像和中国传统绘画类别,诸如文人画、年画版画、水陆画也只是中国传统艺术的一小部分而已,许多地方的论述还处于初步探索阶段,论述还不够深入、系统,尚有许多不足。比如,本文在研究中尚有许多类别未列入考察研究范围,诸如道家和道教艺术中的浮雕、建筑彩绘、民间皮影、少数民族艺术和道经图像的相互影响关系等问题,这也为今后的研究提出了更多更高的要求。

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：《云笈七签》，中华书局，2003年。
- 6.陈国符：《道藏源流考》上、下册，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)僧佑、(唐)道宣撰：《弘明集·广弘明集》，上海：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》1-6册,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》,台北:文津出版社,1997年。
- 11.詹石窗:《道教术数与文艺》,台北:文津出版社,1998年。
- 12.马济人:《道教与炼丹》,台北:文津出版社,1997年。
- 13.刘仲宇:《道教的内秘世界》,台北: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》四卷,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年版。
- 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.川大宗教研究所主编:《道教神仙信仰研究》,中华道统出版社,2000年。
- 37.马书田著:《中国道教诸神》,团结出版社,1996年。
- 38.金良年著:《民间诸神》,上海三联书店,1991年。
- 39.卿希泰、唐大潮著:《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》(上下),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.潘显一著:《大美不言——道教美学范畴论》,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》,台北: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:《民俗美术探访录》,台北艺术家出版社,1995年。

5.庄伯和:《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》,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:《美术考古》上、下,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.陈望衡:《中国古典美学史》,湖南教育出版社,1998年。
- 23.葛路:《中国古代绘画理论发展史》,上海人民美术出版社,1982年。
- 24.祝重寿:《中国壁画史纲》,文物出版社,1995年。
- 25.张育英:《中西宗教与艺术》,南京大学出版社,2003年。
- 26.谢稚柳:《中国古代书画研究十论》,复旦大学出版社,2004年。
- 27.李淞:《论汉代艺术中的西王母图像》,湖南教育出版社,2000年。
- 28.周心慧:《中国古代版画通史》,学苑出版社,2000年。
- 29.金维诺:《中国美术史论集》,人民美术出版社,1981年。
- 30.孔新苗:《齐鲁民间造型艺术》,山东画报出版社,2005年。
- 31.黄能馥、陈娟娟:《中国服装史》,中国旅游出版社,1995年。
- 32.洪再新编著:《中国美术史》,中国美术学院出版社,2000年。
- 33.梁思成:《中国建筑史》,百花文艺出版社,1998年。

- 34.张育英:《中国佛道艺术》,宗教文化出版社,2000年。
- 35.王宜娥:《道教与艺术》,台北:文津出版社,1997年。
- 36.张法:《中国艺术:历程与精神》,中国人民大学出版社,2003年。
- 37.《中国南方佛教造像艺术》60集,上海书画出版社,2004年。
- 38.[美]巫鸿著,郑岩等译:《礼仪中的美术》,三联书店出版社,2005年。
- 39.潘运告:《汉魏六朝书画论》,湖南美术出版社,1997年。
- 40.宗白华:《美学散步》,上海人民出版社,1981年。
- 41.刘凤君:《考古学与雕塑艺术史研究》,山东美术出版社,1991年。
- 42.潘运告编著:《清人论画》,湖南美术出版社,2004年。
- 43.徐书城:《中国绘画艺术史》,人民美术出版社,2001年。
- 44.伍蠡甫主编:《山水与美学》,上海文艺出版社,1985年。
- 45.顾丞峰主编:万新华著《元代四大家》,辽宁美术出版社,2003年。
- 46.阮荣春:《中国绘画通论》,南京大学出版社,2005年。
- 47.潘运告:《元代书画论》,湖南美术出版社,2002年。
- 48.潘天寿:《中国绘画史》,上海人民美术出版社,1983年。
- 49.黄宾虹:《黄宾虹画语》,上海人民美术出版社,1998年。
- 50.周之骐:《中国美术简史》,青海人民出版社,1985年。
- 51.王伯敏:《中国美术通史》八卷本,山东教育出版社,1996年。
- 52.陈履生:《神画主神研究》,紫禁城出版社,1987年。
- 53.武当山志编纂委员会:《武当山志》,新华出版社,1994年。
- 54.景安宁:《元代壁画——神仙赴会图》,北京大学出版社,2002年。

55. 俞剑华 编:《中国画论类编》,人民美术出版社,1957年。
56. 王伯敏:《中国绘画通史》,三联书店,2000年。
57. 彭吉象主编:《中国艺术学》,高等教育出版社,1997年。
58. 郑午昌:《中国画学全史》,上海书画出版社,1983年。
59. 徐建融:《元明清绘画研究十论》,复旦大学出版社,2004年。
60. (宋)黄休复撰,秦岭云点校:《益州名画录》,人民美术出版社,1964年。
61. (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。
62. (唐)朱景玄 撰:《唐朝名画录》,四川美术出版社,1989年。
63. 刘道广:《中国古代艺术思想史》,上海人民出版社,1998年。
64. 陈传席、顾平、杭春晓:《中国画山水文化》,天津人民美术出版社,2005年。
65. 徐复观:《中国艺术精神》,华东师范大学出版社,2001年。
66. 彭修银:《中国绘画艺术论》,山西教育出版社,2001年。
67. 《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。
68. [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。
69. 彭连熙编绘:《中国神话人物百图》,天津杨柳青画社,1995年。
70. 王育成:《新见明代彩绘真武图述略》,中山大学出版社,2000年。
71. 王光德:《武当道教史略》,华文出版社,1993年。
72. 肖海明:《走向神圣——真武图像的综合研究》,中山大

学,2005年。

73.秦嶺云:《民间画工史料》,中国古典艺术出版社,1958年。

74.张明学:《道教与明清文人画研究》,巴蜀书社,2008年。

75.史宏蕾:《神祇众相-山西水陆寺观壁画中的艺术与科技价值》,中国社会科学出版社,2013年。

76.郑振铎:《中国古代木刻画史略》,上海世纪出版集团,2011年。

77.王宜峨:《卧游仙云——中国历代绘画的神仙世界》,五洲传播出版社,2011年。

78.[美]:Stephen Little, Taoism and The Arts of China. University of California Press, 1988

79.胡知凡:《瑰奇清雅——道教对中国绘画的影响》,上海辞书出版社,2011年。

80.肖海明:《真武图像研究》,文物出版社,2007年。

81.薄松年:《中国年画艺术史》,湖南美术出版社,2008年。

82.王树村主编:《中国年画发展史》,天津人民美术出版社,2005年。

83.李淞主编:《道教美术新论》,山东美术出版社(第一届道教美术史国际研讨会论文集,2008年。

84.许宜兰:《道经图像研究》,巴蜀书社,2009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》,四卷本,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.扬庆堃著,范丽珠等译:《中国社会中的宗教》,上海人民出版社,2007年。

- 5.冯友兰著:《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》,高等教育出版社,2005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.矛盾:《中国神话研究初探》,上海古籍出版社,2005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05期。
- 5.梅莉:《真武信仰研究综述》,《宗教学研究》,2005年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1期。

- 11.王崇人:《神秘稀世的道像画》,《西北美术》,1995年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5期。
- 14.陈乃明:《浅议中国传统门窗雕饰》,《美术研究》,2005年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6期。

28.于希宁:《混成殿壁画》,《山东师范学院学报(人文科学)》1957年1期。

29.村上嘉实;王为儒:《道教思想与山水画》,《宗教学研究》1984年1期。

30.李长瑞;周月姿:《曲阳北岳庙壁画》,《美术研究》,1985年04期。

31.王岳:《东晋绘画美学与老庄哲学》,《新疆师范大学学报》,1987年2期。

32.刘仲宇:《道教对中国绘画影响述评》,《宗教学研究》,1988年2-3期。

33.王荣国:《道教人物画及其文化透视》,《厦门大学学报(哲学社会科学版)》,1993年2期。

34.李长荣、李淞:《初论传为丰兴祖的〈群仙赴会图〉卷》,《西北美术》,1995年第4期。

35.王宜娥:《道教美术概说》,《中国宗教》,1997年第2期。

36.柴泽俊:《山西古代寺观壁画之艺术价值》,《文物季刊》,1999年1期。

37.李桂红:《宗教艺术对宗教传播的作用初探——略谈道教艺术的宗教传播特点》,《宗教学研究》,1999年第4期。

38.章伟文:《浅谈道教的阴阳鱼太极图》,《中国道教》,1999年第5期。

39.罗松晨、刘华玲:《试谈早期道教思想在汉画中的反映》,《中国道教》2000年第03期。

40.殷晓蕾:《略论道教文化与龙画之关系》,《大连大学学报》,

2001年第1期。

41.雷小鹏:《道教与六朝山水绘画美学的建构》,《宗教学研究》,2001年第3期。

42.刘克:《从升仙画像石看儒道二学对汉代文化心理的影响》,《宗教学研究》,2003年1期。

43.河妊和:《道家思想对文人画的影响》,《文学前沿》,2004年1期。

44.夏坚真:《从三清神仙画中识“道”》,原载《武当》,2004年1期。

45.周菁葆:《西域道教造型艺术》,《新疆艺术学院学报》2004年4期。

46.申喜萍:《试析道教对中国绘画的影响——以南宋金元时期绘画思想为例》,《民族艺术》,2004年第4期。

47.祁国荣:《略论道家思想与文人山水画的相互建构》,《浙江社会科学》,2005年4期。

48.张明学:《论道家思想与中国传统绘画艺术》,《西藏民族学院学报》,2005年5月。

49.詹石窗:《道教艺术的符号象征》,《中国社会科学》,1997年第5期。

50.耿纪朋:《永乐宫三清殿〈朝元图〉人物冠弁浅考》,《中国道教》,2006年第6期。

51.罗二虎:《东汉画像中所见的早期民间道教》,《文艺研究》,2007年第2期。

52.傅慧敏:《陕西耀县南庵元殿壁画〈朝元图〉的图像学研究》,《南京艺术学院学报(美术与设计版)》,2007年2期。

53.高明:《陕西耀县药王山南庵道教壁画初探》,《世界宗教研究》,2007年第3期。

54.王峰秀:《中国山水画中道教情结的艺术审美》,《南京艺

术学院学报(美术与设计版)》,2007年第3期。

55. 李淞:《论〈八十七神仙卷〉与〈朝元仙仗图〉之原位》,广西艺术学院学报《艺术探索》,2007年8月第3期。

56. 许宜兰:《论道教神仙思想在明清美术中的体现》,《求索》,2007年6月。

57. 吴羽:《传北宋武宗元〈朝元仙仗图〉主神组合考释——兼论其与唐宋道观殿堂壁画的关联》,华南师范大学《故宫博物院院刊》,2008年第1期。

58. 李淞:《妥神而悦人——陕西佳县白云观壁画艺术概述》,《中国书画》,2008年第7期。

59. 王丹:《道家贵生思想对中国美术的影响》,《河北师范大学学报(哲学社会科学版)》,2009年1期。

60. 吴羽:《文献所载唐宋时代“朝元图”考略》,《美术研究》,2008年3期。

61. 雷朝晖:《陕西楼观台和澳大利亚国立大学藏〈老子八十一化图说〉木刻刊本年代考证》,《文博》,2009年04期。

图片索引

- 图 1-1 《正统道藏》卷首三清及诸神插图,第 28 页。
- 图 1-2 丰都神图,第 29 页。
- 图 1-3 《上清琼宫灵飞六甲篆》插图,第 29 页。
- 图 1-4 虚皇天五老,第 31 页。
- 图 1-5 清微玉清天诸真,第 32 页。
- 图 1-6 禹余上清天诸真,第 32 页。
- 图 1-7 九天司命保生天尊大帝,第 33 页。
- 图 1-8 大赤泰清天诸真,第 33 页。
- 图 1-9 昊天玉皇上帝、三十二天帝,第 34 页。
- 图 1-10 (元)山西永乐宫壁画,第 37 页。
- 图 1-11 (明)《正统神真图》,第 38 页。
- 图 1-12 (明)无名氏《神谱图》,第 38 页。
- 图 1-13 (清)《道正宗师图》,第 39 页。
- 图 1-14 《混元老子》,第 41 页。
- 图 1-15 (元)赵孟頫《老子图》,第 42 页。
- 图 1-16 (明)《八十一化图》中的老子降生图,第 43 页。
- 图 1-17 老子像,第 44 页。
- 图 1-18 (南宋)王利用 老子化图,第 46 页。
- 图 1-19 老君化胡成佛图,第 47 页。
- 图 1-20 《藏外道书·群仙集》中的紫气东来图,第 48 页。

- 图 1-21 老君传道图,第 48 页。
- 图 1-22 老君化青羊图,第 49 页。
- 图 1-23 许太史真君图传,第 52 页。
- 图 1-24 许真君降生,第 55 页。
- 图 1-25 谌姆传道图,第 57 页。
- 图 1-26 法术显现 1,第 58 页。
- 图 1-27 法术显现 2,第 59 页。
- 图 1-28 斩杀蛟龙,第 59 页。
- 图 1-29 服食仙丹,第 60 页。
- 图 1-30 斩杀蛟蛇,第 61 页。
- 图 1-31 两龙挟舟,第 62 页。
- 图 1-32 授不死之法,第 63 页。
- 图 1-33 鸡犬升天图,第 63 页。
- 图 1-34 民众对升仙的渴盼,第 64 页。
- 图 1-35 (明)崔子忠《鸡犬升天图》,第 68 页。
- 图 1-36 龙形符图,第 72 页。
- 图 1-37 存想的乘风图,第 72 页。
- 图 1-38 存想的乘龙图,第 72 页。
- 图 1-39 诵经入室存思之图,第 75 页。
- 图 1-40 存帝一尊君图,第 75 页。
- 图 1-41 《大洞真经》图,第 76 页。
- 图 1-42 《上清大洞真经》图,第 77 页。
- 图 1-43 《大洞真经》图,第 77 页。
- 图 1-44 初登高座先存礼三尊,第 78 页。
- 图 1-45 《阴鹭文图证》中的文昌帝君,第 86 页。
- 图 1-46 地狱变相《十殿图》,第 88 页。
- 图 1-47 容人之过,第 91 页。
- 图 1-48 图左《阴鹭文图像注》图右《阴鹭文图证》中的奉真

朝斗图,第91页。

图1-49 孝亲,第92页。

图1-50 捐资以成人美,第92页。

图1-51 举步常看虫蚁,第93页。

图1-52 禁火,第94页。

图1-53 罗浮山图,第97页。

图1-54 山东临沂金雀山出土9号,第99页。

图1-55 (元)朴广 仙岛(局部),第100页。

图1-56 摇钱树座,第101页。

图1-57 博山炉,第101页。

图1-58 五岳真形图,第102页。

图1-59 罗浮山图,第104页。

图1-60 (元)王蒙《葛洪移居图》,第105页。

图1-61 朱明洞图,第108页。

图1-62 真武显现武当山,第110页。

图1-63 (清)关槐《龙虎山道观》,第111页。

图1-64 (清)《道正宗师图》中的玄天上帝,第112页。

图1-65 黑云感应,第114页。

图1-66 神留巨木,第116页。

图1-67 水涌洪钟,第117页。

图1-68 玄武武当显现,第119页。

图2-1a (明)丁云鹏《文昌帝君》,第122页。

图2-1b (清)文昌帝君 武威市博物馆藏,第125页。

图2-2 (清)元始天尊,第128页。

图2-3 (清)灵宝天尊,第128页。

图2-4 (清)道德天尊,第129页。

图2-5 (清)《道正宗师图》中的三清尊神,第130页。

图2-6 (元)三清尊神 木刻插图,第130页。

- 图2-7 (元)永乐宫壁画中玄天上帝壁画 摹本,第132页。
- 图2-8 金阙化身,第134页。
- 图2-9 王宫诞辰,第134页。
- 图2-10 武当显现,第138页。
- 图2-11 武当显现,第138页。
- 图2-12 “黄榜荣辉”图,第140页。
- 图2-13 《真武灵应图册》中“黄榜荣辉”图,第141页。
- 图2-14 (明)赵麒《汉钟离权》,第142页。
- 图2-15 (南宋)《吕洞宾过洞庭》,第144页。
- 图2-16 《八仙、三星、西王母相约天池》,第145页。
- 图2-17 黄慎《八仙图》,第145页。
- 图2-18 张果老,第146页。
- 图2-19 (元)李拐仙人像,第147页。
- 图2-20 (元)钟离权度吕洞宾,第149页。
- 图2-21 (元)永乐宫壁画吕洞宾瑞应永乐宫(局部图),第149页。
- 图2-22 (元)永乐宫壁画吕洞宾神异降生,第150页。
- 图2-23 (元)永乐宫壁画 度何仙姑,第150页。
- 图2-24 (元)永乐宫壁画《八仙飘海图》,第151页。
- 图2-25 义勇武安王关羽像,第153页。
- 图2-26 关公壁画 洛阳关林关帝庙,第158页。
- 图2-27 关公像 洛阳关林关帝庙二殿壁画,第159页。
- 图2-28 (明)关公像 古浪县博物馆,第160页。
- 图2-29 (明)关公像 民乐县藏,第160页。
- 图2-30 (清)关公像 民乐县藏,第160页。
- 图2-31 (清)关公像 武威市藏,第160页。
- 图2-32 (清)关公像 武威市藏,第160页。
- 图2-33 (清)关公像 武威市藏,第160页。

图2-34 山丹县博物馆藏 (清)佛道全神图中的关公像,第161页。

图2-35 五岳真形图,第164页。

图2-36、2-37 人鸟山真形图,第166页。

图2-38 黄公望《富春山居图》(局部),第172页。

图2-39 王蒙《青卞隐居图》,第173页。

图2-40 顾恺之《洛神赋》图卷,第174页。

图2-41 (南宋)李公麟《道教洞天图》,第176页。

图2-42 (清)王云《方壶图》,第177页。

图3-1 马远《寒江独钓图》,第189页。

图3-2 徐渭《墨葡萄》,第193页。

图3-3 朱耷《荷塘逸趣》,第193页。

图3-4 (唐)梁令瓚《五星二十八宿神形图》(局部),第199页。

图3-5 (宋)刘松年《瑶池献寿图》,第204页。

图3-6 (明)仇英《群仙会祝图》局部,第207页。

图3-7 (唐)吴道子《释迦降生图》(第208页图为前段,本图为后段),第209页。

图3-8 (南宋)马麟《三官出巡图》局部,第211页。

图3-9 武宗元《朝元仙仗图》局部(第212页图为前段,本图为后段),第213页。

图3-10 (元)刘贯道《庄周梦蝶图》局部,第214页。

图3-11 华祖立《玄元十子图》局部,第215页。

图3-12 商喜《关羽擒将图》,第216页。

图3-13 罗聘《醉钟馗图》,第217页。

图3-14 任薰《瑶池霓裳图》,第218页。

图3-15 (清)任颐《紫气东来图》,第220页。

图3-16 (清)任颐《老子授经》,第220页。

图3-17 (元)盛懋《老子授经图》,第221页。

- 图3-18 (明)张路《老子出关》,第222页。
- 图3-19 (北宋)晁补子《老子骑牛图》,第222页。
- 图3-20 (唐)梁令瓚的《五星二十八宿神形图》(第224页图为前段,本图为后段),第225页。
- 图3-21 张思恭《猴侍水星神图》,第227页。
- 图3-22 (元)永乐宫壁画中的水星神,第228页。
- 图3-23 (明)唐寅《烧药图》,第229页。
- 图3-24 (明)文伯仁《丹台春晓图》(局部),第230页。
- 图3-25 (清)黄慎《炼丹图》,第231页。
- 图3-26 《葛洪炼石图》,第231页。
- 图3-27 (清)文武门神 天津杨柳青,第234页。
- 图3-28 (清)镇宅神虎 木版彩印 山东潍坊,第235页。
- 图3-29 (清)蟠桃大会 山东杨家埠,第236页。
- 图3-30 (清)和气致祥 苏州桃花坞,第237页。
- 图3-31 (清)天地万神 河北武强,第239页。
- 图3-32 (清)土地神 陕西凤翔,第239页。
- 图3-33 《太平经合校》东壁图,第242页。
- 图3-34 (清)钟馗镇宅 河南朱仙镇,第243页。
- 图3-35 (战国)棺板漆画 湖北随州曾侯乙墓,第246页。
- 图3-36 (东汉)神荼郁垒 河南密县画像砖,第246页。
- 图3-37 (清)鸡王镇宅 苏州桃花坞摹本,第247页。
- 图3-38 (北魏)守门武士 宁懋石室石刻线描,第248页。
- 图3-39 灶王 纸马 彩色套版,第249页。
- 图3-40 钟馗 四川门神 天津杨柳青年画摹本,第251页。
- 图4-41 (宋)门神 湖南常德之张颢墓出土线刻画,第254页。
- 图3-42 (辽)内蒙昭乌达盟白彦尔登辽墓出土,第255页。
- 图3-43 (宋)苏汉臣《五瑞图》,第256页。
- 图3-44 《大傩图》北京故宫博物院藏,第257页。

- 图3-45 (宋)岁朝图,第257页。
- 图3-46 (金)东方朔盗桃图 陕西历史博物馆,第259页。
- 图3-47 (明)朱见深《柏栢如意图》,第260页。
- 图3-48 《寿星图》,第261页。
- 图3-49 (明)计盛《货郎图》,第262页。
- 图3-50 福字年画,第263页。
- 图3-51 (清)天官赐福 陕西凤翔,第265页。
- 图3-52 (清)福禄寿 河南朱仙镇,第266页。
- 图3-53 福字神仙,第267页。
- 图3-54 寿天百禄,第268页。
- 图3-55 寿星,第269页。
- 图3-56 五福捧寿,第270页。
- 图3-57 (清)三星在户 天津杨柳青,第271页。
- 图3-58 (南宋)马麟《三官巡游图》局部,第278页。
- 图3-59 斗姆众真图,第284页。
- 图3-60 判官,第284页。
- 图3-61 行道时存云起兵马,第289页。
- 图3-62 登高座存侍卫图,第290页。
- 图3-63 万遍竟云驾至,第291页。
- 图3-64 南极长生大帝,第294页。
- 图3-65 西王母,第295页。
- 图3-66 八卦神君,第296页。
- 图3-67 玉清原始天尊,第298页。
- 图3-68 上清灵宝天尊,第298页。
- 图3-69 太清道德天尊,第298页。
- 图3-70 玉皇大帝,第298页。
- 图3-71 王母娘娘,第298页。
- 图3-72 马元帅,第298页。

- 图3-73 斗姆,第298页。
- 图3-74 二十八宿,第298页。
- 图3-75 丰都大帝,第298页。
- 图3-76 各地城隍,第299页。
- 图3-77 八殿阎王,第299页。
- 图3-78 十殿阎王,第299页。
- 图6-79 王灵官,第299页。
- 图3-80 赵公明,第299页。
- 图3-81 白虎、玄武,第299页。
- 图3-82 青龙、朱雀,第299页。
- 图3-83 五祖七真,第299页。
- 图3-84 大罗群仙,第299页。
- 图3-85 炳灵公,第300页。
- 图3-86 吕洞宾,第300页。
- 图3-87 钟离权,第300页。
- 图3-88 天蓬、天猷,第300页。
- 图3-89 翊圣、玄武,第300页。
- 图4-1 (南宋)水官图 佚名(旧传吴道子),第308页。
- 图4-2 (南宋)陈容《九龙图》(局部) 美国波士顿美术馆藏,
第311页。
- 图4-3 (宋)赵伯驹《飞仙图》台北故宫博物院藏,第312页。
- 图4-4 (元)方从义《神岳琼林》台北故宫博物院藏,第312
页。
- 图4-5 (明)刘俊《刘海戏蟾》美国波士顿美术博物馆藏,第
313页。
- 图4-6 (明)有像列仙全传,第314页。
- 图4-7 (宋)宋徽宗《瑞鹤图》,第317页。
- 图4-8 (北宋)赵佶《五色鹦鹉图》波士顿美术馆藏,第318页。

- 图4-9 (宋)赵佶《祥龙石图》绢本设色,第320页。
- 图4-10 黄公望《九峰雪霁图》,第327页。
- 图4-11 石涛《山水清音图》,第331页。
- 图4-12 龚贤《松林书屋图》,第335页。
- 图4-13 (明)长春真人《墨龙图》,第339页。
- 图4-14 张宇清《思亲慕道图》局部,第341页。
- 图4-15 张懋丞《撷兰图》,第342页。
- 图5-1 圣祖降临图,第346页。
- 图5-2 (元)永乐宫三清殿壁画朝元图,第347页。
- 图5-3 上青天,第348页。
- 图5-4 九天司命保生天尊大帝,第348页。
- 图5-5 圣祖降临图(局部),第349页。
- 图5-6 《三才定位图》中的灵宝君,第350页。
- 图5-7 (明)《道藏》元始天尊像,第350页。
- 图5-8 灵宝君头部的如意莲花冠,第351页。
- 图5-9 山西稷山壁画 碧霞元君摹本,第352页。
- 图5-10 《永乐宫壁画》中的如意莲花冠,第352页。
- 图5-11 钟吕二仙问道图,第354页。
- 图5-12 《列仙传》中的锺离权、吕洞宾、张果老、铁拐李,第355页。
- 图5-13 《列仙传》中的何仙姑、曹国舅、韩湘子、蓝采和图,第356页。
- 图5-14 永乐宫《纯阳殿黄梁梦觉图》,第358页。
- 图5-15 八仙年画,第360页。
- 图5-16 八仙木刻年画,第361页。
- 图5-17 (清)八仙献寿 苏州桃花坞,第362页。
- 图5-18 三教圆融图,第364页。
- 图5-19 一团和气图 年画,第365页。

- 图5-20 (明)朱见深《一团和气图》，第365页。
- 图5-21 混元三教九流图赞碑，第367页。
- 图5-22 和气致祥 滩头年画，第368页。
- 图5-23 一团和气图(桃花坞年画)，第369页。
- 图5-24 招财进宝合体字，第370页。
- 图5-25 《太平经》中的《乘云驾龙图》，第373页。
- 图5-26 人物御龙帛画，第376页。
- 图5-27 汉代的龙，第377页。
- 图5-28 河南洛阳出土的西汉卜千秋墓中青龙图，第379页。
- 图5-29 《乘云驾龙图》中的龙图(局部)，第380页。
- 图5-30 《洛神赋》中的龙图像，第381页。
- 图5-31 (南宋)陈容 九龙图 局部，第382页。
- 图5-32 (唐)陕西乾县永泰公主墓龙图，第383页。
- 图5-33 金液还丹印证图(第386页图为上段，本图为下段)，第387页。
- 图5-34 《金液还丹图》卷轴画，第390页。
- 图5-35 《性命圭旨》的《反照图》，第391页。
- 图5-36 《内经图》，第392页。
- 图5-37 《内经图》绘画，第392页。
- 图5-38 《内经图》局部，第393页。
- 图5-39 《有像列仙全传》图，第394页。
- 图5-40 《剪灯余话》插图，第394页。
- 图5-41 (元)华祖立《玄门十子图老子像》，第395页。
- 图5-42 《内经图》局部，第395页。
- 图5-43 (明)计盛《货郎图》，第396页。
- 图5-44 《天工开物》中的筒车图，第397页。
- 图5-45 《天工开物》中的耕牛图，第398页。
- 图5-46 《便民图纂》插图，第398页。

- 图6-1 (清)无名氏《西王母》,第400页。
- 图6-2 妈祖 福建 纸马,第403页。
- 图6-3 碧霞元君,第404页。
- 图6-4 (明)三官大帝 木刻插图,第406页。
- 图6-5 张天师 摹本,第407页。
- 图6-6 (清)天河配 天津杨柳青,第409页。
- 图6-7 (清)刘海戏金蟾 山东杨家埠,第409页。
- 图6-8 [西班牙]阿尔塔米拉洞穴壁画,第415页。
- 图6-9 米开朗基罗《最后的审判》祭坛壁画局部,第417页。
- 图6-10 河南南阳阮堂苍龙星座画像(拓本),第418页。
- 图6-11 山东藤县西户口出土西王母画像,第419页。
- 图6-12 (南宋)大足南山三清洞石刻造像《玉皇朝会图》,第420页。
- 图6-13 (清)镇宅神伴 陕西凤翔 朱墨,第422页。
- 图6-14 马王神、牛王神 陕西凤翔 纸马 印本,第423页。
- 图6-15 《藏外道书》老子骑青牛(紫气东来图),第426页。
- 图6-16 敦煌壁画佛的偶像式绘画,第428页。
- 图6-17 犍陀罗石刻 2-3 世纪,第430页。
- 图6-18 江苏连云港孔望山石刻全景示意,第434页。
- 图6-19 (南宋)大足南山第4号窟龕主像三清和二御像,第441页。
- 图6-20 陕北靖边杨桥畔汉墓壁画神人乘飞鹤,第443页。
- 图6-21 (清)焦秉贞《祭祀老子》,第453页。
- 图6-22 妈祖出会,第460页。
- 图6-23 妈祖出会,第460页。
- 图6-24 天津天后宫庙会,第461页。
- 图6-25 洛阳关帝庙会斋醮仪式,第462页。