

◎ 山西大学百年校庆学术丛书

◎ 全国艺术科学『九五』一期国家课题

太原龙山

道教石窟艺术研究

◎ 张明远 著



92

山西大学百年校庆学术丛书
技术出版社

太原龙山

道教石窟艺术研究

责任编辑 / 朱珠

封面设计 / 朱珠



ISBN 7-5377-1980-2



9 787537 719803 >

ISBN 7-5377-1980-2

Z · 366 定价: 19.50 元

太原龙山

◎张明远 著

道教石窟艺术研究

26.32992
551

◎山西大学百年校庆学术丛书
◎全国艺术科学“九五”一期国家课题

山西科学技术出版社

图书在版编目(CIP)数据

太原龙山道教石窟艺术研究/张明远著. —太原:山西科学技术出版社, 2002.4

ISBN 7-5377-1980-2

I. 太… II. 张… III. 道教-石窟-研究-太原市
IV. K879.294

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 016347 号

太原龙山道教石窟艺术研究

作 者: 张明远 著

出 版: 山西科学技术出版社
(太原建设南路 15 号 邮编: 030012)

发 行: 山西省新华书店

销 售: 各地新华书店

印 刷: 山西人民印刷厂

开 本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 7.625 彩插: 8

字 数: 165 千字

版 次: 2002 年 4 月第 1 版 2002 年 4 月山西第 1 次印刷

印 数: 1000 册

ISBN 7-5377-1980-2/Z·366

定价: 19.50 元

如发现印、装质量问题, 影响阅读, 请与印厂联系调换。



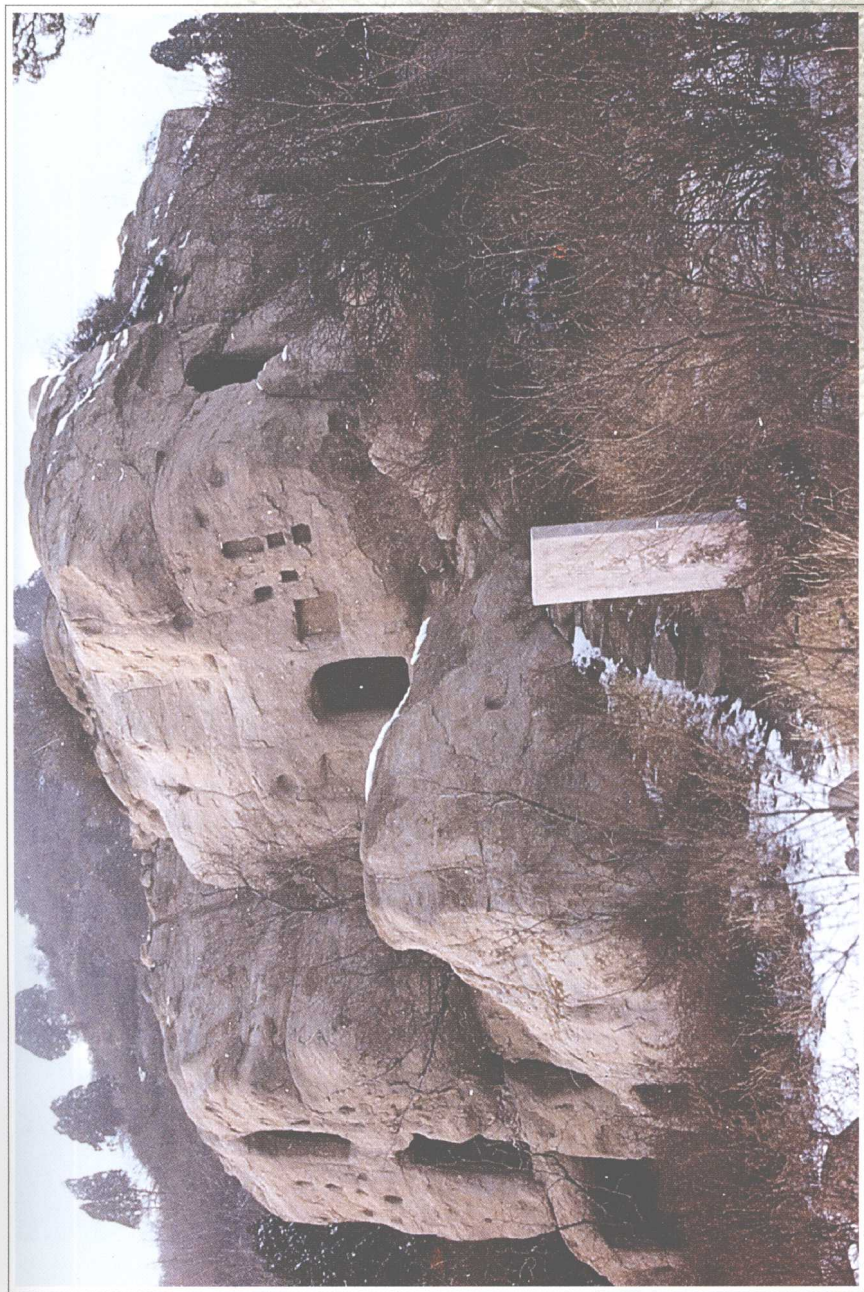
张明远, 山西大学美术学院美术史论专业副教授, 硕士生导师。

1978年毕业于天津美术学院, 留校继续从闫丽川教授学习二年后, 任教中国雕塑史。1984年调山西大学美术学院任教。其后曾赴中国艺术学院研究生部进修一年。1998年被评为山西省优秀骨干教师。

发表有《试论晋祠宋塑》、《郭若虚在中国美学史上的贡献》、《论中国诗画的相融之路》、《唐代龙山石窟研究》、《山西沁县南涅水石刻艺术》等数十篇论文及美术评论, 数次获国家、省部级社会科学论文奖。

太 / 原 / 龙 / 山 / 道 / 教 / 石 / 窟 / 艺 / 术 / 研 / 究





太原龙山道教石窟全景



第1窟 正壁(北壁)天尊像



第1窟 西壁天尊群像



第1窟 东壁天尊群像





第2窟 正壁(北壁)三清像



第2窟 西壁真人与侍者像



第2窟 东壁真人与侍者像(局部)



第3窟 睡卧真人与侍者像



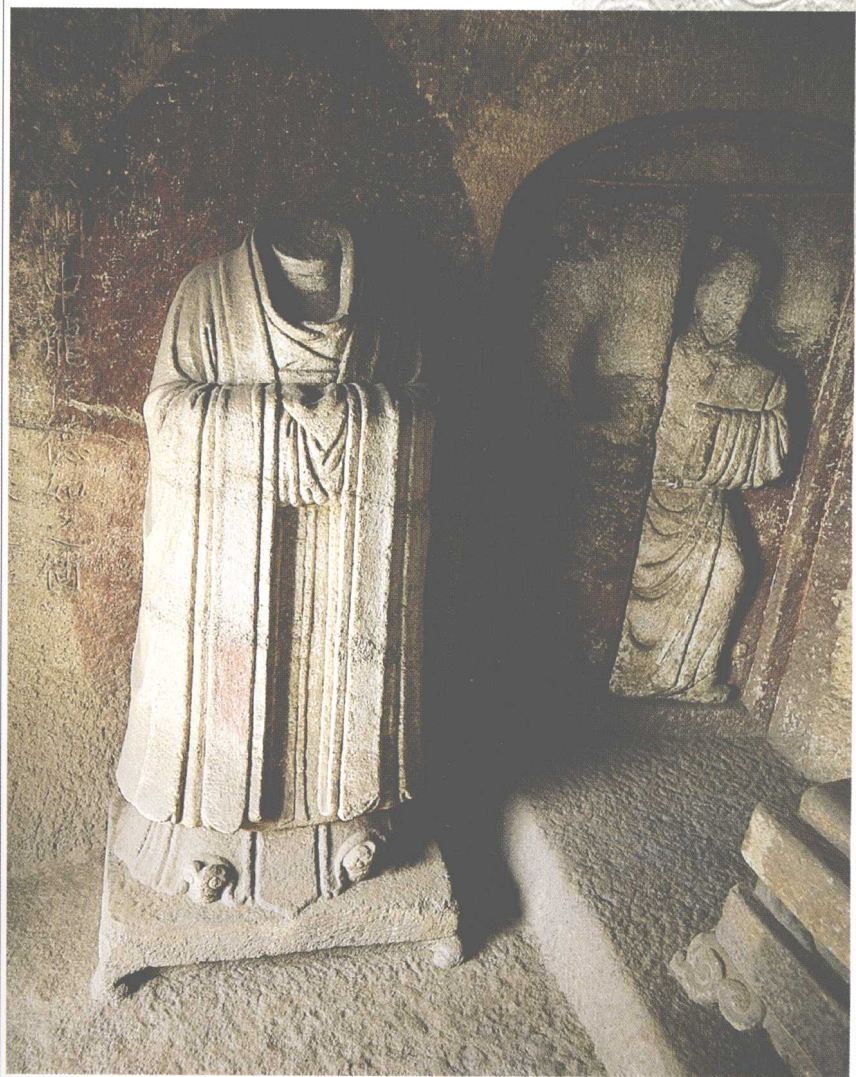
第4窟 正壁(北壁)天尊与真人像



第5窟 正壁(北壁)天尊与真人像



第6窟 北壁真人像



第6窟 南壁真人与童子像



第6窟 藻井双凤祥云



第7窟 正壁(西壁)真人像



第7窟 南壁真人像



第7窟 北壁真人与侍者像

总 序

山西大学百年校庆之际,我们决定出版这套“山西大学百年校庆学术丛书”。

一百年前,在欧风东渐、风雨如晦的清代末年,山西大学作为最早的三所国立大学之一诞生于北中国。从此,伴随着祖国发展的命运和时代前进的步伐,山西大学不断发展壮大。世纪百年,沧海桑田。如今,山西大学已成为一所文、理、工、管、艺术、体育专业齐全,基础学科与应用学科协调发展的、三晋大地唯一一所实力雄厚的综合大学。山西大学以其悠久的历史和百年来的快速发展赢得了社会各界的广泛赞誉。

每一所学校都有自己的学术传统。自清末张之洞、杨深秀开办“令德堂”书院,李提摩太(Timothy Richard)、岑春煊创立山西大学堂,设中斋、西斋,并附设译书院,山西大学从创办伊始就体现着中西互补、弘扬学术的科学精神。承继山西大学百年传统的优良校风,为神圣的科学教育事业不懈奋斗,为祖国的社会主义现代化事业贡献力量,就是我们出版这套丛书的宗旨。

《山西大学百年校庆学术丛书》由社科处组织,将我校近年来科学研究的优秀成果,尤其是中青年学者的人文社会科学成果集中筛选,辑作丛书,予以出版。我们把她作为一份生日礼物奉献给滋养我们成长的百年母校及所有校友。

愿山西大学在新世纪继往开来,再创辉煌。

山西大学校长 郭贵春

2001年5月

前 言

20 世纪初,太原龙山石窟作为我国为数不多的纯道教石窟重新被发现,由此引起了国内外学者的重视。20 年代,日本常盘大定和关野贞曾对该窟群进行过较为详细的调查,并在 1937 年合著出版的《支那文化史迹》一书中刊登了其中 8 窟的照片、雕像和题记。此后,我国的一些著名学者也涉足此地,在他们发表的《中国雕塑艺术史》^①、《中国美术全集·元明清雕塑卷》^②、《中国大百科全书·宗教卷》^③、《中国大百科全书·美术卷》^④和《佛教石窟考古概要》^⑤等论著中,提及和论述了龙山石窟的历史价值和艺术价值。

20 年代的调查,保存了石窟遭受严重破坏前的记录和照片,十分珍贵。再搜求元、明、清古代文献记载,虽为数极其有限,却也向我们传递了难能可贵的信息。然而,该石窟尚有许多内容未见著录,或与著录相违,洞窟的勘察也欠准确和详备。带着许多疑问,我从 1995 年以来,除

① 王子云,《中国雕塑史》第 402 页,人民美术出版社,1988。

② 杨伯达,《中国美术全集·元明清雕塑卷》第 8 页,人民美术出版社,1988。

③ 曹齐,“道教美术”,《中国大百科全书·宗教卷》第 66 页,中国大百科全书出版社,1988。

④ 陈少丰,“龙山石窟”,《中国大百科全书·美术卷》第 470 页,中国大百科全书出版社,1991。

⑤ 国家文物出版局教育处编,《佛教石窟考古概要》第 5 页,文物出版社,1993。

去承担日常的教学,一直围绕龙山石窟的分期及其艺术特点做一些断断续续的研究工作。鉴于以往前辈留给我们的空白,我曾 10 数次赴龙山,对该窟群的地理形态、窟形建筑、石刻题记、台座形制、造像题材与组合、造像样式与风格做了反复的调查研究,相继发表了《唐代龙山石窟研究》^①、《龙山石窟考察报告》^②、《龙山石窟历史文献勘误》^③、《龙山石窟历史分期问题研究》^④ 等文章,为龙山石窟的历史定位做了一些实际的工作。当听说龙山石窟在 1997 年被国家文物局确定为全国重点文物保护单位,并拨款 200 万元进行保护维修时,我由衷地感到喜悦与欣慰。

为使本书能全面反映我对龙山石窟问题研究的成果,除了新的内容,我将自己以往发表的全部论文的内容纳入了书中,并对个别处做了新的更正。全书分五个章节:一、龙山石窟现状考察;二、龙山唐代石窟考证;三、龙山元代石窟考证;四、龙山历史文献考疑;五、龙山石窟的题材内容和艺术特点。另附:上古至元道教和道教美术略说。

本专著是获得全国艺术科学规划办公室资助的“全国艺术科学‘九五’一期国家一般课题”的最终研究成果,虽经 3 年告罄,但书中纰漏在所难免,且挂一漏万,很多

① 《美术观察》,1996 年,第 2 期。

② 《文物》,1996 年,第 11 期。

③ 《美术观察》,1997 年,第 10 期。

④ 《敦煌研究》,1999 年,第 2 期。

地方须作进一步研究和探讨。因此,我衷心希望各位方家赐读之后,不吝指正。

届此,我衷心地感谢李裕民教授、郎绍君研究员、傅淑敏教授、李裕群博士后、孔富安教授、靳生禾教授、刘剑菁教授在我对龙山石窟进行长期考察研究的过程中,给予我的无私帮助,我的进步是与他们悉心的指导与鼓励紧密相连的。我还要感谢贾玮林女士,王舒、王璐和曲路硕士生为本书的绘图所做的大量工作。

最后,要感谢山西大学校领导,尤其是社会科学处的关怀和资助,感谢山西科学技术出版社的热心支持,没有他们的玉成,这本书是很难问世的。

张明远

2002年2月21日

目 录

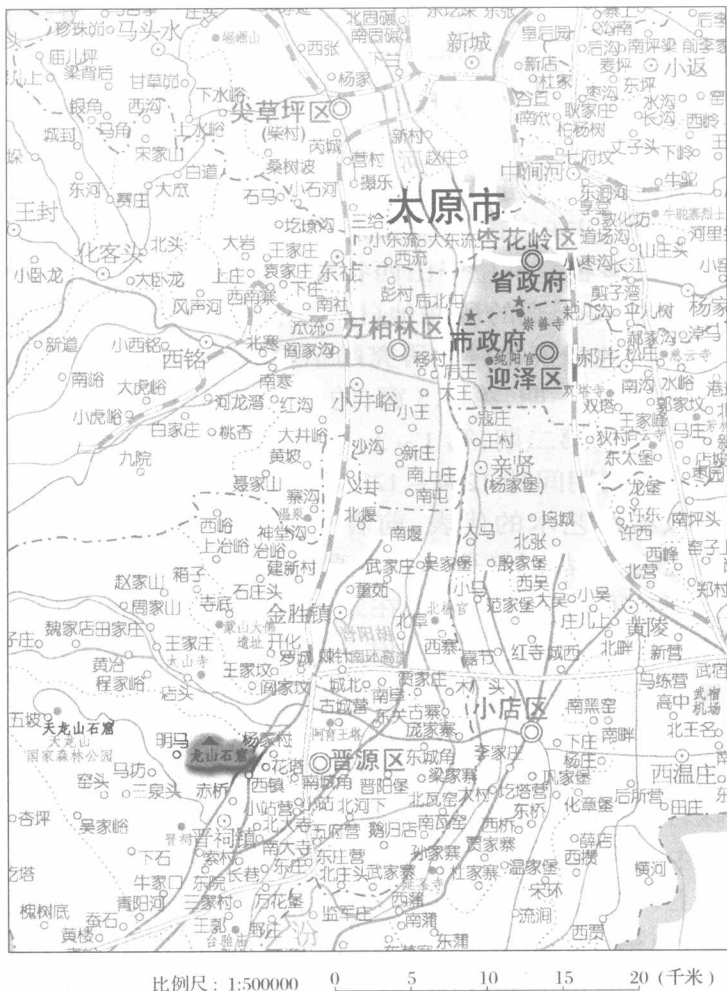
总 序	1
前 言	1
第一章 龙山石窟现状考察	1
第二章 龙山唐代石窟考证	52
第一节 龙山石窟的朝代认定	52
第二节 第 4、5 窟是早期洞窟	55
第三节 第 4、5 窟与其他地区唐窟之比较	58
第四节 第 4、5 窟开凿的先后时间	67
第五节 与唐代同期美术作品审美风格的比较	68
第六节 历史成因	75
第三章 龙山元代石窟考证	85
第一节 元代石窟的开凿年代	85
第二节 元代石窟的共同特点	87
第三节 与元代相近时期石窟之比较	89
第四节 历史成因	97
第四章 龙山石窟历史文献考疑	113
第一节 龙山石窟主要历史文献辑录	113
第二节 关于龙山石窟的修建时间	149
第三节 有关洞窟数目记载失误的原因	155
第四节 关于石窟雕像的数目与名称	157
第五章 龙山石窟的题材内容和艺术特点	166

第一节	唐代石窟	166
第二节	元代石窟	170
第三节	龙山石窟的龙纹装饰	181
第四节	龙山石窟的凤纹装饰	185
附：上古至元道教和道教美术略说		190
第一节	道教	190
第二节	道教美术	204
第三节	唐元两期的道教美术	214

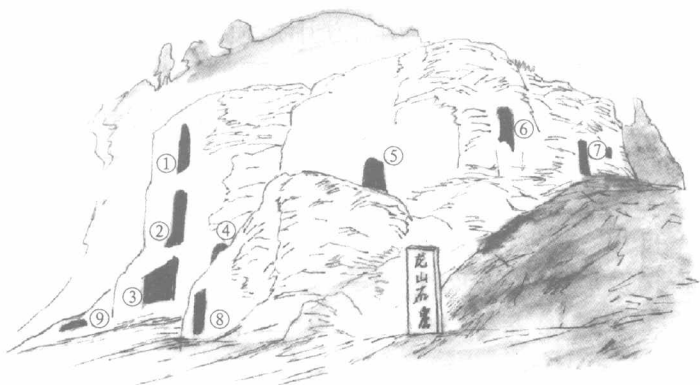
第一章 龙山石窟现状考察

太原龙山石窟是我国现存为数不多的道教石窟,其规模不大,却在中国道教和道教艺术史上占有举足轻重的地位。该石窟群位于山西省太原市西南约 20 公里的龙山东巅,古昊天观的所在地(图一)。现存洞窟 9 个,雕像 65 尊。实地考察和科学研究的结果表明,它们是唐、元两代的作品:第一期,第 4、5 窟,约建于唐高宗至唐玄宗时期(650~755);第二期,第 1~3、6~9 窟,建于宋元之交蒙古窝阔台当朝期间的 1234~1239 年。两期雕凿分别是同时代道教石窟艺术的代表,前者是我国北方地区早期纯道窟的先例,后者不仅是元代全真道教所存的惟一石窟,同时还填补了我国石窟艺术在宋元之交年代中的空白。鉴于龙山石窟的历史人文价值,龙山石窟群在 1997 年被国务院公布为全国重点文物保护单位。

太原龙山属山西吕梁山脉的支系,在太原天龙山石窟之东约 10 公里处,地貌与后者基本类似,石质属灰白色砂砾岩,易雕凿,也易风化。这里群山环绕,松柏苍郁,灌木丛生,环境幽静。石窟群的主体建在山顶处一突兀的崖面上,自西向东转而向北排列:第 1、2、3 窟分上、中、下三层,与第 4、5 窟均坐北朝南;第 6、7 窟则坐西面东;在第 1~7 窟团团相抱的外围,第 8 窟建在第 4、5 窟之前的岩石上,第 9 窟则凿刻于第 1、2、3 窟西边低矮的崖石中,两窟亦坐北朝南。(图二)



图一 龙山石窟地理位置图



图二 龙山石窟示意图

第1窟

石窟坐北朝南，圆形，平顶。三壁共有雕像 21 尊^①。
(图三)

窟门

圆拱形。高 1.58 米、宽 1.1 米、深 0.33 米。

主室

面宽 3.25 米、进深 3.03 米、高 2.33 米。自西壁经南壁向东壁的上端有题记 49 行，每行 4 字(行间隔以“/”表示)^②：“唐吴尊师/玄纲论曰/□地不能/□□有天/□□□极/□□□能/□□□□/□□□精/□□自然/□□惟明/

① 从日本学者拍摄的照片中可见当时该窟雕像保存完好，详见后文。

② 以后诸窟题记行间隔均以“/”号表示。

□□□□/□王□□/□□九清/□□玄□/□□万灵/□以
 之洞/□以之宁/□□无为/□方用成/□洞之前/□虚靡□/
 □□澄□/至此而植/□真独化/□□□□/□□□□/咸有
 所□/丹台瑶林/以游以息/云浆霞饌/以饮以食/其动非心/
 其翔非翼/听不以耳/闻乎无穷/视不以目/察乎无极/此皆
 无祖/无宗不始/不终含和/蕴慈愍俗/哀蒙谨录/此语庸示/
 区中/自甲午春/至乙未冬/三洞功毕/东莱披云/□□功石
 /”(断句及原文补缀见注释)^①。(图四)

① 题记断句如下:“唐吴尊师《玄纲论》曰:‘□地不能□□,有天□□,□极。□□能□□,□□□□,□精。□□自然,□□惟明。□□□□,□王□□,□□九清。□□玄□,□□万灵。□以之洞,□以之宁。□□无为,□方用成。□洞之前□虚,靡□□□澄□。至此而植,□真独化。□□□□,□□□□,咸有所□。丹台瑶林,以游以息。云浆霞饌,以饮以食。其动非心,其翔非翼。听不以耳,闻乎无穷。视不以目,察乎无极。此皆无祖无宗,不始不终。含和蕴慈,愍俗哀蒙。’谨录此语,庸示区中。自甲午春至乙未冬,三洞功毕,东莱披云□□功石”。

根据第1窟题记提供的线索,笔者查阅《文渊阁四库全书》集部别集,有唐吴筠《宗玄集》。其中,别传第2册第18~48页《玄纲论》“真精章第三”篇目中,有该题记内容。龙山第1窟所录文字,除个别字有差异,基本与原文相同。原文全录如下:“天地不能自有,有天地者,太极。太极不能自运,运太极者,真精。真精自然,惟神惟明。实曰(第1窟题记“曰”为“王”字)虚皇,高居九清。乃司玄化,总御万灵。乾以之动(题记“动”为“洞”字),坤以之宁。寂然无为,群方用成。空洞之前至虚,靡测元和澄正。自(题记“自”为“至”字)此而植,神真独化。匪惟巨亿,仰隶至尊,咸有所职。丹台瑶林,以游以息。云浆霞饌,以饮以食。其动非心,其翔非翼。听不以耳,闻乎无穷。视不以目,察乎无极。此皆无祖无宗,不始不终。含和蕴慈,愍俗哀蒙。/清浊体异,真凡莫同。降气分光,聿生人中。贤明博达,周济为功。为君为长,俾物咸通。爰历世纪,玄勋允充。德挾天壤,名书帝宫。于是运绝北都,命标南府,元真乃降,是为形主。阴气既落,世尘自阻。炼胎易质,革秽除腐。神形合契,白日轻举。所谓及我乡,归我常,与道无疆,而孰知其方。”第1窟题记仅录“/”前的文字内容。另:日本学者所录题记自“唐吴尊师……咸有所职”缺失,但龙山其他洞窟题记,日本学者所录较笔者目前所录完整且齐全。

北壁(正壁):壁面正中开莲瓣形龕,龕内一天尊,头失,长髯尚存。身后凿圆形云气纹背光,外饰火焰纹,内饰5道升腾的云气纹。天尊身着裙、褐(毛布衣)、帔,袖手盘腿坐,衣纹舒缓垂落于座上。束腰方座与东西两壁通连,座高0.78米、宽1.55米、进深1.04米、龕高1.92米。无头坐像高0.73米。(图五、图六)

东壁:呈环形。10名天尊^①着裙、褐、帔立于云端,拱手笼袖,手中所执笏板已失,4人头残失。通高1.25米(卷云纹高0.37米、像高0.88米)。均系0.17米的高浮雕。(图七、图八)

西壁:呈环形。9人头残失,其余形式与东壁相同。(图九)

藻井:满饰云龙纹,高0.07米。因窟顶较薄,大部分已漫漶不清。(图一〇)

地面:正对门口0.37米处,有一长方形洞口通往下方第2窟。洞口南北宽0.55米、东西长0.65米、深0.35米。

^① 在我以往发表的论文中,均把该窟东西壁间的天尊,定为真人像,对照实物,现更正为天尊像。



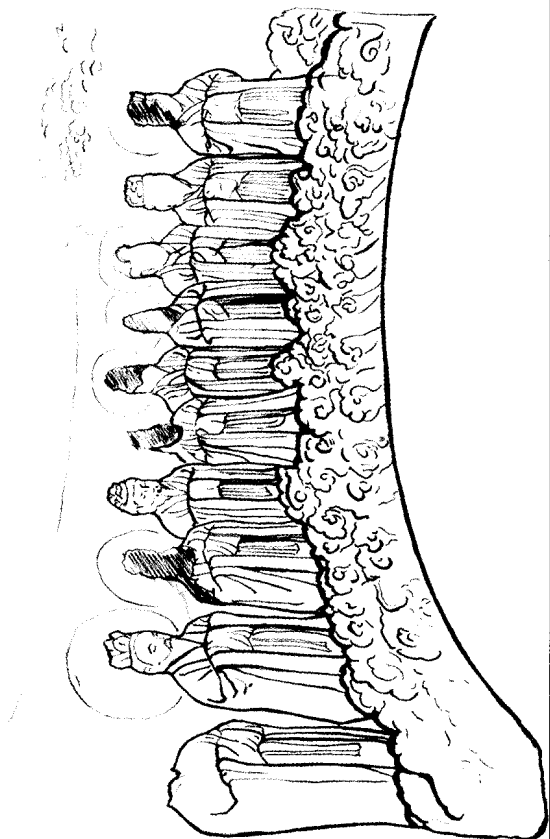
图五 第1窟正壁天尊像



图六 第1窟正壁天尊像线图



图七 第1窟东壁天尊群像



图八 第一窟东壁天尊群像线图



图九 第1窟西壁天尊群像



图一〇 第1窟藻井云龙纹残迹

第2窟

石窟坐北朝南，弧角方形，平顶。三壁雕像共 15 尊^①。（图一一）

窟门

圆拱形。高 1.84 米、宽 1.35 米、深 0.36 米。

主室

面宽 3.56 米、进深 3.5 米、顶高 2.66 米。三壁设坛基，坛上雕像。南壁门两侧刻有题记 2 则。右（西）侧一则共 9 行，行 4~12 字：“岁在丙申五月丙辰朔。/总真玉室，庄严庆成。谨作祝文：/大道窈冥，孰诘其形。至人眇奥，/立象尽情。爰穴盘石，焕以金碧。/万神来思，载欢载恻。祭酒披宣，/祈恩祝延。/当今天子，亿万斯年。波及臣佐，/嵩呼庆贺。风雨若时，生灵安妥。/门人李志全述。”左（东）侧一则 8 行，行 8~12 字：“《披云创凿石室尊口》/伟披云之老仙，占龙山之口，/凿千寻碧玉之岩，幻数洞黄金/之像。玄台共汉月争高，杰阁/与晨霞相抗。幸百灵之供卫，亘/万劫而无量者也。/丙申岁七月初九日，/门人舜泽秦志安述/”。（图一二、图一三）

北壁（正壁）：设长台座。座高 1.22 米、宽 2.7 米、深 0.74 米。三清像为天尊装束，他们袖手盘腿坐于台座上，着裙、褐、帔，一天尊头戴莲花宝冠，二像头失，三像都作长髯老者相，衣裙舒缓垂落于座前，坐像高 1.06 米。（图

^① 日本学者考察时，正壁、东壁像保存完好，西壁 2 真人头尚存，其余像与现在同。

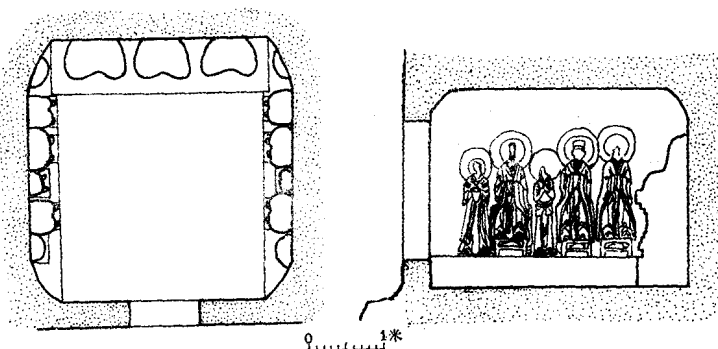
一四、图一五)

东壁:有雕像 6 尊,三尊戴高冠真人着裙、褐、帔,坐于有踏脚的凳椅上;一头失,一拂袖拱手,二袖手,高 1.55 米。二侍女着长袍,分立两侧,手捧供物,头均失。一童子戴幞头,着窄袖袍立于真人之间,袖手,高 1.27 米。(图一六、图一七)

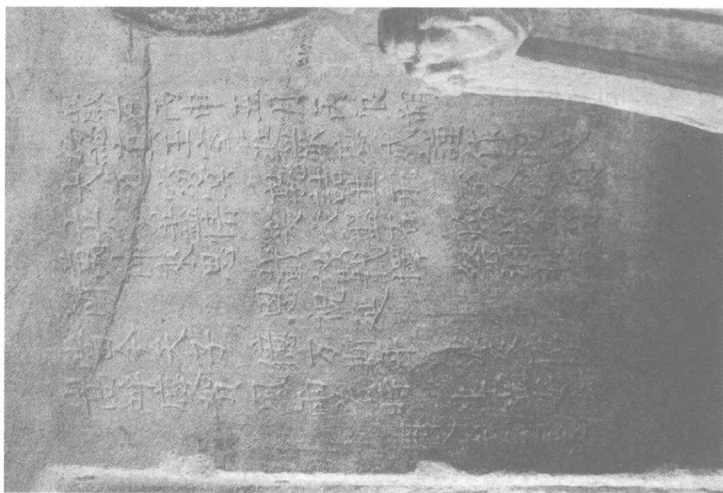
西壁:有雕像 6 尊,仅一真人有头,余尽失。三真人袖手,一童子拱手,其他与东壁形式基本相同。(图一八、图一九)

藻井:满饰云龙纹,共 5 龙,四角相对各一龙,中间一龙张口。其中一龙剥蚀。纹饰高 0.03 ~ 0.04 米。洞顶开口处,破坏了藻井图案的完整性。(图二〇、图二一)

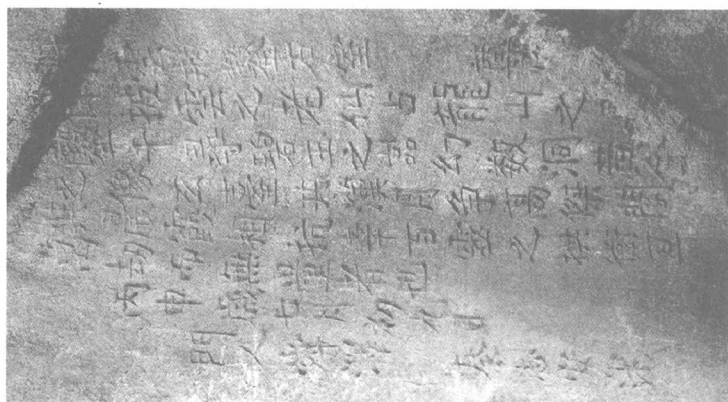
地面:东侧自洞口 1.68 米开洞口通向下洞,东西宽 0.66 米、南北长 0.9 米、深 0.8 米。



图一一 龙山第 2 窟平、剖面图



图一二 第2窟西壁题记



图一三 第2窟东壁题记



图一四 第2窟正壁三清像



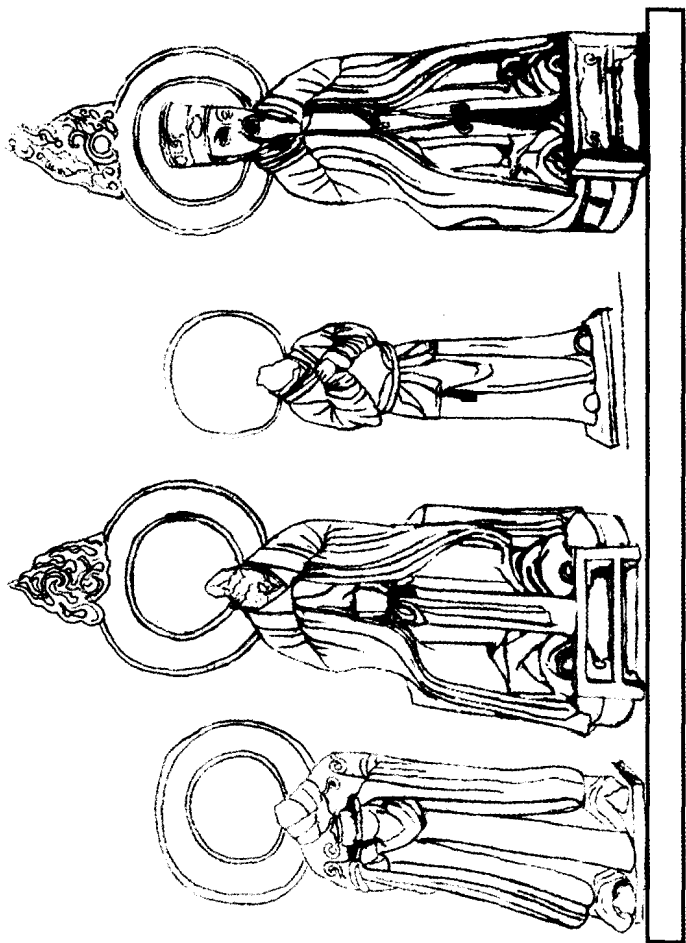
图一五 第2窟正壁三清像线图



图一六 第2窟东壁真人与侍者像



图一七 第2窟东壁真人与侍者像线图



图一八 第2窟西壁真人及侍者像线图



图一九 第2窟西壁真人与侍者像



图二〇 第2窟藻井五龙祥云(局部)



图二二 第2窟窟顶通道口

第3窟

石窟坐北朝南,弧角矩形,平顶。共有雕像3尊。顶无雕饰。(图二二、图二三)

窟门

外方内圆,拱形。高1.85米、宽1.8米、深0.35米。内有安装门的痕迹。

主室

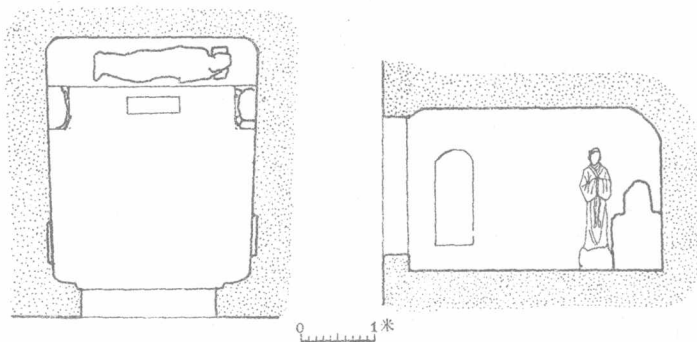
面宽2.68米、进深3.41米、高2.15米。

北壁(正壁):一着褐、帔、裤、鞋的免冠老者侧卧于台座上。足西头东,枕长形圆筒枕。左手拂腮,右手隐于平抚腿部的长袖中。身上裂缝。台座高0.79米、宽2.85米(与两壁通连)、深0.68米。卧像长1.89米、高0.36米。台座已漫漶不清。靠东壁上方有一圆形洞口,直径0.7米,与第2窟通连。

东壁:紧靠台座一着道袍侍者足踏方座,拱手笼袖,恭敬站立,头失,全高1.36米。台座已漫漶不清。靠南门口处,开一高1.03米、宽0.52米、深0.07米的空龕。

西壁:侍者形式与东壁基本相同,侍者发残,全高1.58米(图二四、图二五)。靠南门口处,开一高1.32米、宽0.54米、深0.06米圆拱空龕。

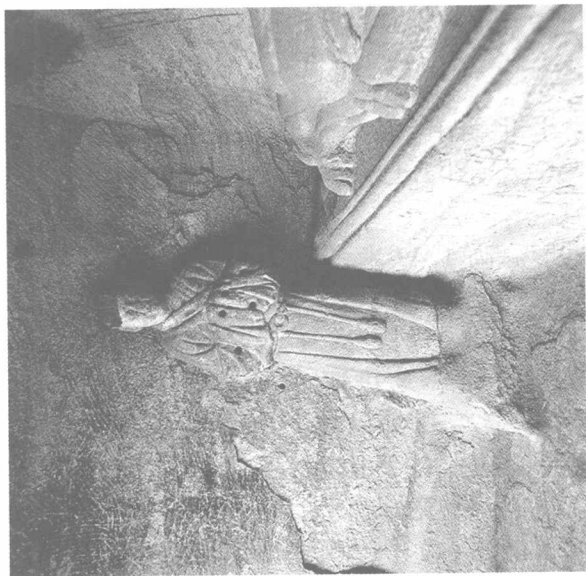
地面:离正壁台座正中0.14米处,有一宽0.23米、长0.7米的深槽。似应为竖碑之处,碑已失。



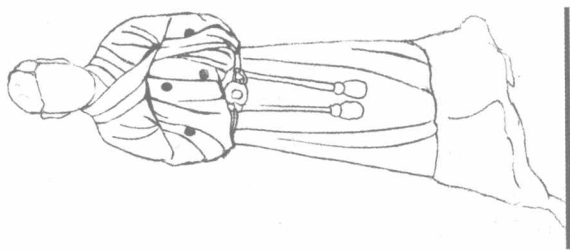
图二二 第3窟平、剖面图



图二三 第3窟睡卧真人与侍者像



图二四 第3窟西壁侍者



图二五 第3窟西壁侍者像线图

第4窟

石窟坐北朝南,弧角平顶。三壁三龕,共有雕像 11 尊^①。(图二六、图二七)

窟门

圆拱形。高 1.43 米、宽 0.95 米、深 0.24 米。

主室

面宽 2.16 米、进深 2.21 米、顶高 1.8 米。三壁设坛基,坛上雕像。北壁坛进深 1 米、高 0.18 米。

北壁(正壁):开尖拱龕。天尊留连腮八字胡,着裙、褐、帔,左手抚腿,右手抬起(手全失),安坐于矩形台座上。座高 0.41 米、宽 0.73 米、坐像高 0.88 米、深 0.33 米。两侧女真人着裙、褐、帔,双手把诸香华,足踏圆形重瓣仰式莲花座,体态丰腴,呈 S 形,头和手有残损,立像残高 1.16 米。衣纹均呈泥条凸起,悬垂感较强。(图二八、图二九)

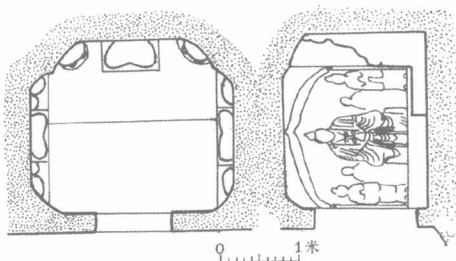
东壁:一铺三尊,已漫漶不清。尺度与正壁相仿,一天尊二真人为一坐二立像。(图三〇)

西壁:一铺五尊。天尊双手交叠,掌心向上,安坐于台座上,着裙、褐、帔。座高 0.36 米、宽 0.59 米。两侧童男童女高 0.74 米,真人高 1.06 米。该铺座未雕完,虽剥蚀严重,刻痕仍清晰可见。(图三一)

^① 日本学者拍摄照片时,正壁雕像保存完好。



图二六 第4窟
门外景



图二七 龙山第4窟平、剖面图



图二八 第4窟北壁
(正壁)天尊与真人像



图二九 第4窟正壁天尊与真人像线图



图三〇 第4窟东壁天尊与真人像



图三一 第4窟西壁天尊侍童真人像

第5窟

石窟坐北朝南,弧角方形,平顶。仅正龕有雕像,共3尊^①。(图三二、图三三)

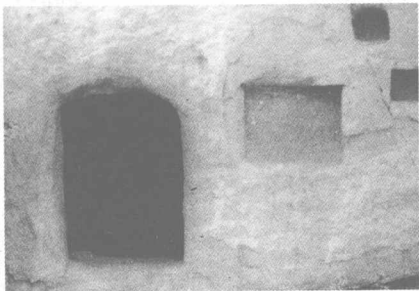
窟门

圆拱形。高1.3米、宽1.03米、深0.63米。

主室

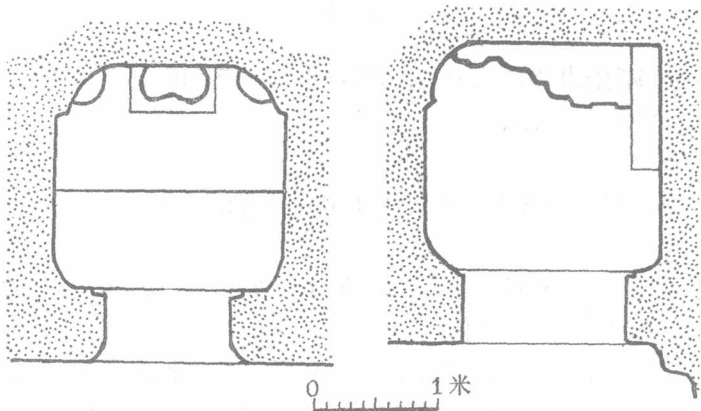
面宽1.85米、进深1.83米、顶高1.65米。正壁设坛,坛高0.22米、进深1米。坛上雕像。

北壁(正壁):开尖拱龕。天尊留八字连鬓胡,着裙、褐、帔,安坐于台座上,双手交叠于下丹田处,手心朝上。座高0.46米、宽0.7米。坐像高0.9米,深0.33米。两侧真人着裙、帔、褐,双手把诸香华,足踏圆形重瓣仰式莲花座,体态丰满,像高1.16米。东侧真人头残。面相方圆,衣纹呈泥条凸起,悬垂感较强。(图三四、图三五)



图三二 第5窟外景

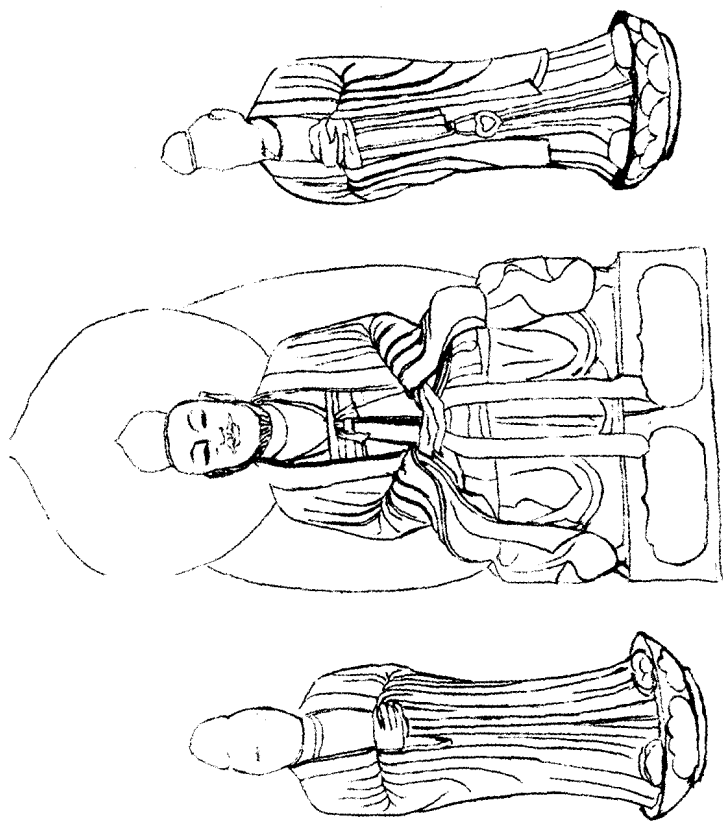
^① 日本学著所摄照片,该窟雕像尚存完好。



图三三 龙山第5窟平、剖面图



图三四 第4窟天尊与真人像



图三五 第5窟天尊与真人像线图

第6窟

居第5窟东侧崖面,坐西朝东。弧角方形、平顶。三壁雕像,共4尊^①。(图三六)

窟门

拱形。高1.76米、宽0.98米、深0.37米。(图四六)

主室

面宽2.6米、进深2.89米、顶高2.53米。正壁设坛基,坛宽2.85米、高0.16米、进深0.81米。坛上雕像。东壁南侧有题记10行,行2~14字:“披云仙翁,玄门中龙。德如之何,/太华之峰。节如之何,徂来之松。/九龄悟道,遍礼琳宫。千里求师,/密契真风。阐玄化于阴山之外,续/琼章于火劫之终。炼谭马三阳之镜,/铸丘刘八极之钟。玉树重芳于海上,/金莲复秀于山东。直^②待养成千岁鹤,/一声铁笛紫云中。/门人舜泽秦志安焚香/敬赞/”。东壁北侧有题记11行,行4~10字:“披云自赞。/这个形骸许大,/已是一场灾祸,/被谁节外生枝,/强要幻成那个。/更分假像真容,/便是两重罪过。/只因眼病生华,/毕竟有个甚么。/自戊戌春至己亥秋工毕。/门人李志全稽首作颂/。^③”(图三七)

西壁(正壁):一真人着裙、褐、帔,袖手安坐于束腰方

① 日本学者考察时正壁雕像尚存完好。

② 日本学者所录题记,“直”为“真”字。

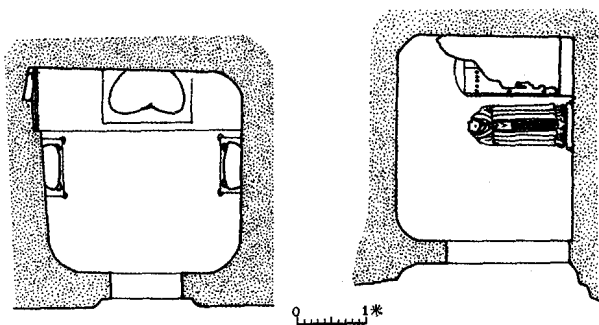
③ 日本学者所录题记遗漏了“门人李志全稽首作颂”句。

座上。头失。座高 0.83 米、宽 1.31 米。坐像高 0.95 米（无头）、深 0.67 米。真人衣纹垂叠直落于座前。（图三八、图三九）

北壁：一真人着裙、褐、帔，拂袖平端帕巾，立于四足方座上。头失。残高 1.55 米。雕像衣纹直落，颇具装饰性。（图四〇、图四一）

南壁：与北壁相对一真人，风格基本相同，头亦失。靠西与正龕相连的坛上的壁面，开一高 1.4 米、宽 0.9 米的圆拱门。门分 2 扇，一童子欲踏进门来，门开 3/4。童子高 1.17 米，手持书卷，面残。两扇门上有后人手推磨损的印痕，深 0.01 ~ 0.09 米。（图四二、图四三）

藻井：凤凰祥云浮雕，高 0.06 米。双凤展翅，呈 S 形盘旋于浮云之中，极为精美。（图四四、图四五）



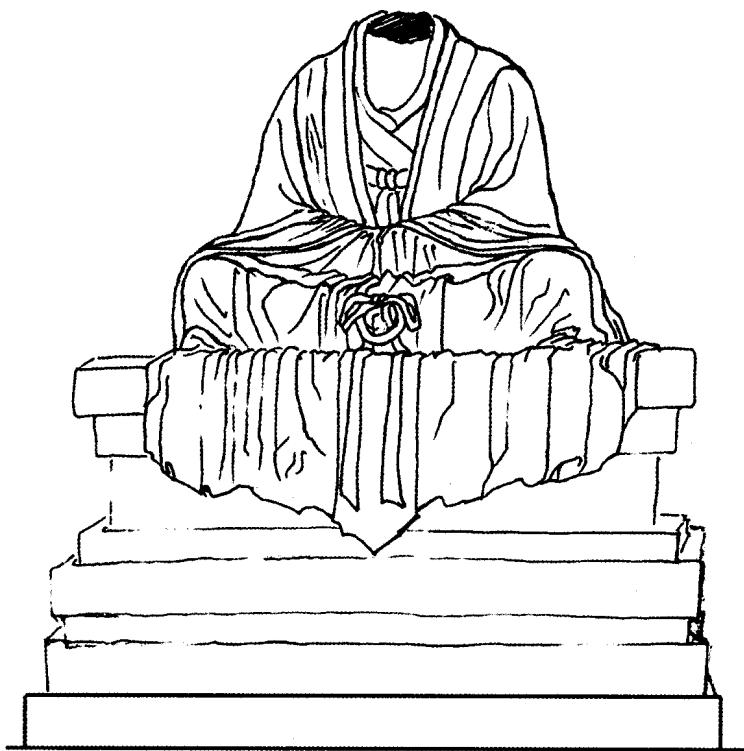
图三六 龙山第 6 窟平、剖面图



图三七 第6窟东壁南侧题记



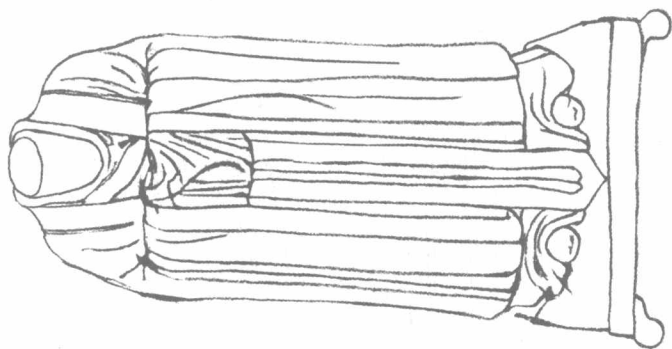
图三八 第6窟正壁(西壁)真人像



图三九 第6窟正壁(西壁)真人像线图



图四〇 第6窟北壁真人像



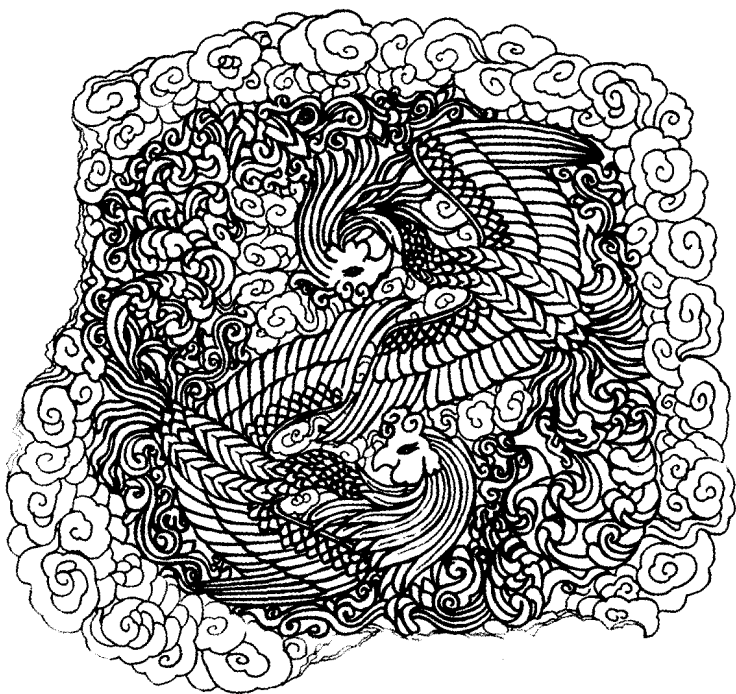
图四一 第6窟北壁真人像线图



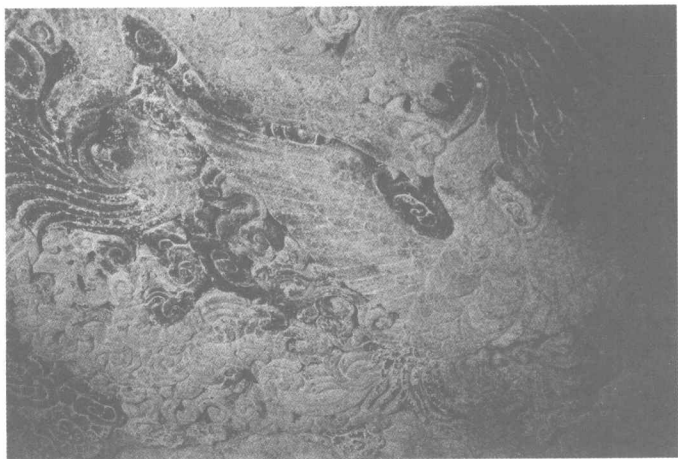
图四二 第6窟南壁
真人与童子像



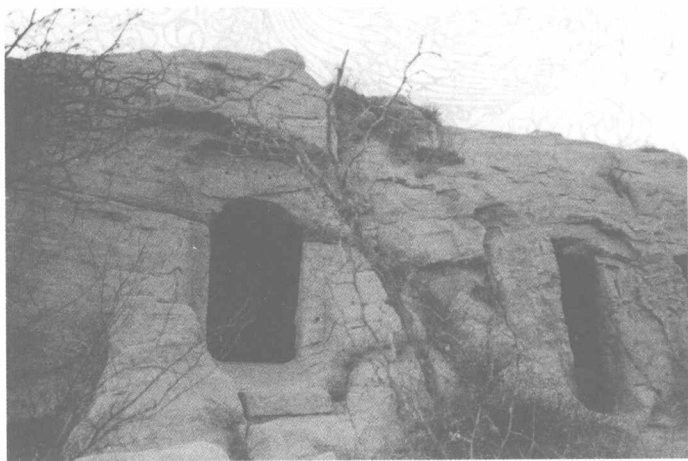
图四三 第6窟南壁真人与童子像线图



图四四 第6窟藻井双凤祥云线图(上西下东,左南右北)



图四五 第6窟藻井双凤祥云



图四六 第6、7窟外景

第7窟

石窟坐西面东。分前后室,现存雕像8尊^①。(图四七)

窟门

已崩圯。现修砌新门高2.09米、宽0.88米、深0.55米。(图四八)

前室

横长方形。面宽3.96米、进深1.74米、顶高2.4米。西壁门两侧(内洞门)力士被凿盗。东壁靠北开一窗口,高0.64米、宽0.49米、深0.36米。南壁依门处有一高1.06米、宽1.02米、深0.11米空龕。

后室(主室)门

圆拱形。高2.04米、宽1.38米、深0.37米。门拱额上刻楷书“玄门列祖洞”7字。(图四九)

后室(主室)

弧角方形、平顶。顶高3.25米、宽3.74米、进深3.82米。三面台座相连,共有雕像8尊,均无头。东壁门南侧有题记5行,行8字:“三载洞府功毕,铭曰:/道泰时昌,洞宫载缉。/伟有神仙,从石壁出。/丙申应钟,祖堂功毕。/勛哉披云,有光先德/”。门北侧有题记5行,行3~8字:“《祖堂赞》:/石室镌玉,祖堂绘金。/功超往古,德冠来今。/世与功远,年随德口。/警尔后学,无□□□/”。

^① 日本学者考察时,前室西壁两侧,即内室门洞两侧力士浮雕尚存,后室七真人头像亦保存完好。

西壁(正壁):三真人着裙、褐、帔,盘腿袖手,裙裾垂叠于台座前。台座高 1.23 米、宽 2.72 米、深 0.85 米。雕像衣纹简洁厚重,台座已漫漶不清。无头坐像高 0.86 米。(图五〇、图五一)

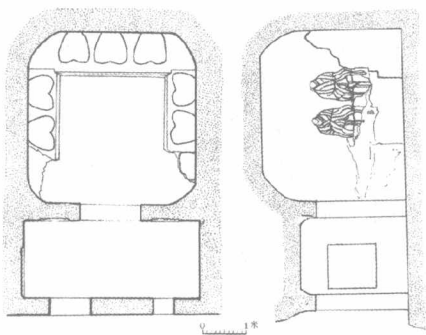
南壁:二真人与正壁真人同装、同坐势、同尺度,袖手一高一低,稍有区别(图五二、图五三)。台座高 1.15 米、宽 1.65 米、深 0.72 米。靠东的台座已崩圯。

北壁:除与南壁对应的二真人外,紧靠台座旁有一着袍女侍者,手捧方形贡品,下部已漫漶不清。真人台座高 1.15 米、宽 1.9 米、深 0.72 米。(图五四、图五五)

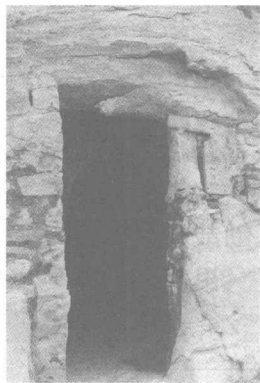
东壁:除门两侧有题记外,门额两旁各有一仙鹤,展翅相对,飞翔在升腾的云气中。(图五六)

藻井

满饰云龙纹高浮雕,约 0.15~0.17 米。因窟顶较薄,大部分已漫漶不清。(图五七)



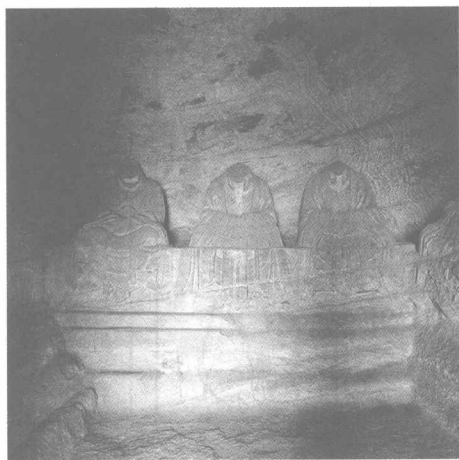
图四七 龙山第7窟平、剖面图



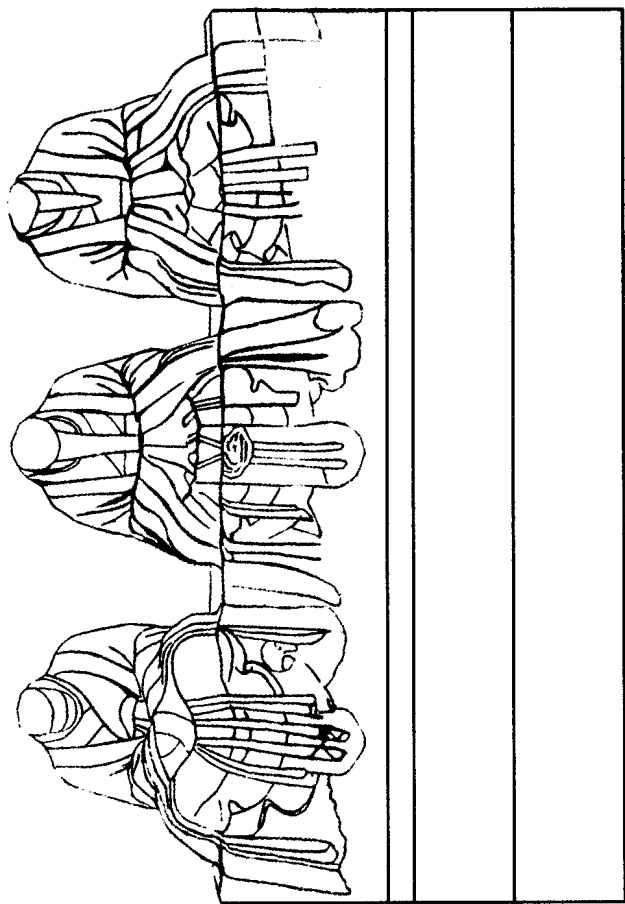
图四八 第7窟门外景



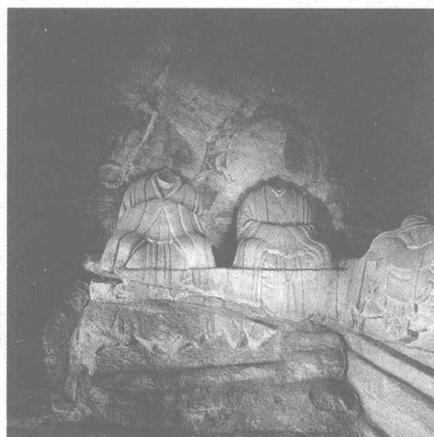
图四九 第7窟内门楣题刻



图五〇 第7窟正壁(西壁)真人像



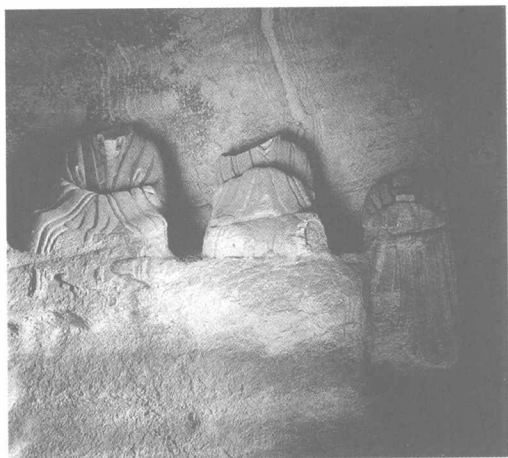
图五一 第7窟正壁真人像线图



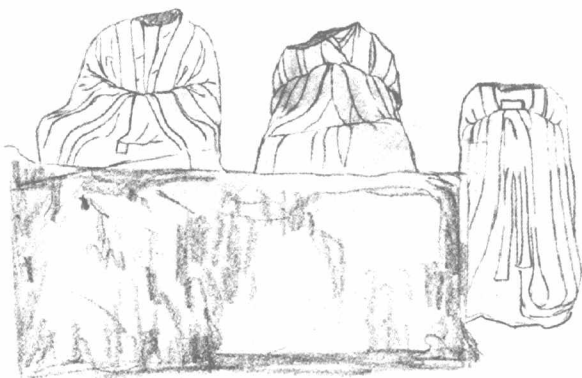
图五二 第7窟南壁真人像



图五三 第7窟南壁真人像线图



图五四 北壁二真人与侍女像



图五五 北壁真人与侍者像线图



图五六 第7窟内门北侧仙鹤浮雕



图五七 第7窟藻井云龙纹残迹

第 8 窟

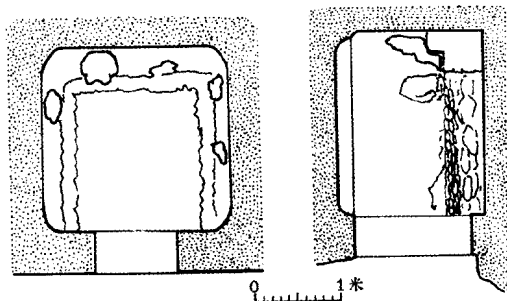
位于第 5、6 窟前的岩石上，坐北朝南。弧角方形、平顶。三壁环台座，相互通连，无雕像。（图五八）

窟门

圆拱形。高 1.39 米、宽 0.92 米、深 0.48 米。（图五九）

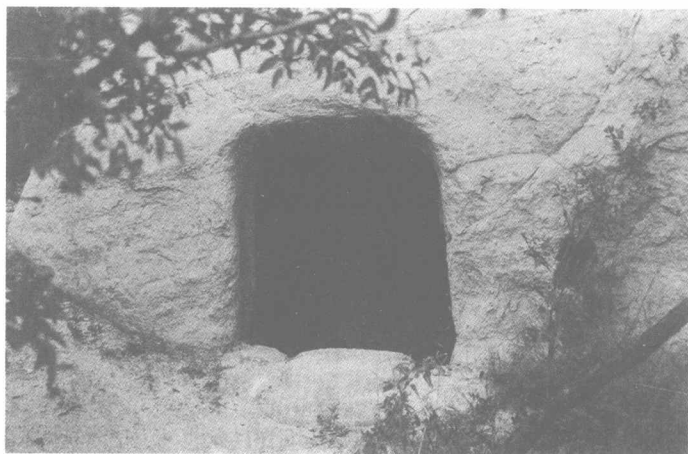
主室

面宽 2.17 米、进深 2.1 米、顶高 1.7 米。三壁台座通高 0.43 米。正壁台座深 0.55 米，东西两壁台座深 0.40 米。台上所陈泥塑均毁圯^①。（图六〇）

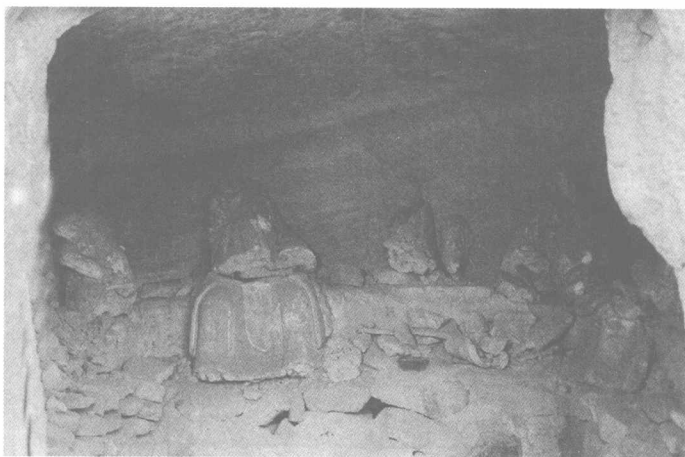


图五八 龙山第 8 窟平、剖面图

① 据明代成化《山西通志》卷五载，第 8 窟内“石刻，国朝洪武中并北极观入焉。”又嘉靖《太原县志》卷一第 16 页：“北极观在县西花塔村，后唐同光年建。”据目前实物看，第 8 窟内为泥塑，应为当时移北极观实物，现已面目皆非，毁圯夷尽。从日本学者所摄照片看，当时该窟道像保存完好。详见日本学者文章附图。



图五九 第8窟外景



图六〇 第8窟泥塑残骸

第9窟

位于第1、2、3窟西面的崖石中，坐北朝南。弧角方形、平顶。三壁环台座，相互通连，无雕像。（图六一）

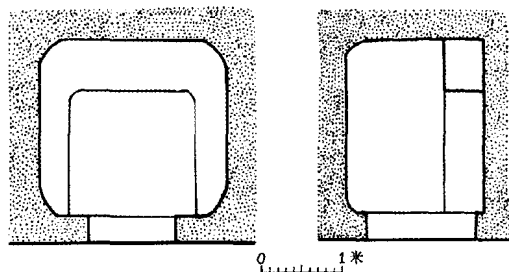
窟门

圆拱形。高1.35米、宽1.05米、深0.35米。（图六二）

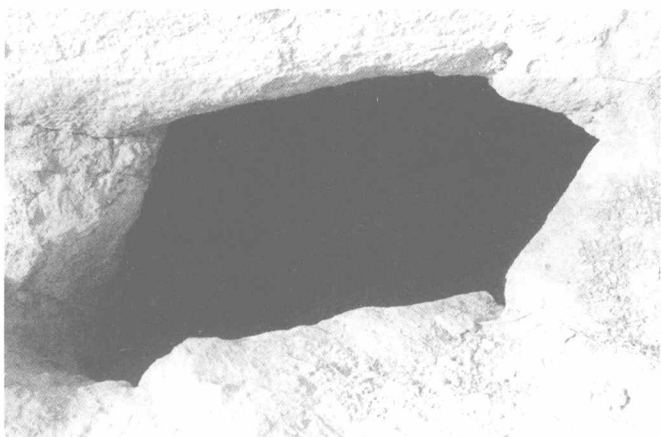
主室

面宽2.3米、进深2.15米、顶高1.7米。三壁台座通高0.5米，东、西两壁台座深0.35米，北壁（正壁）台座深0.65米。（图六三）

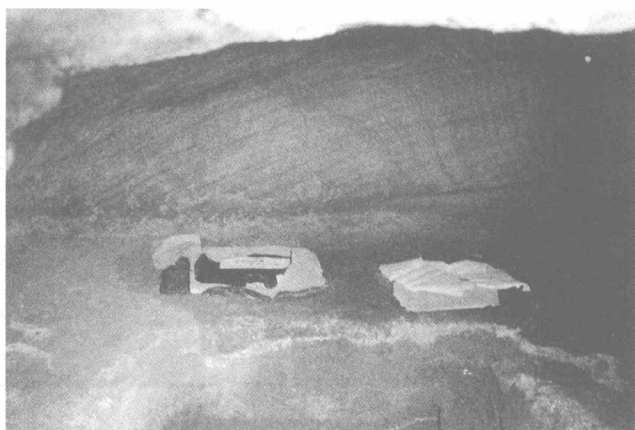
在石窟群顶端方圆15米平坦的场地上和石窟群的周围，留有柱础、砖、瓦等遗迹和遗物。窟顶的柱础长、宽均0.63米、高0.37米。第3窟门口柱础长0.62米、宽0.55米、高0.35米。砖长0.36米、宽0.19米、厚0.05米。瓦长0.33米、宽0.24米、厚0.03米。在第5窟前，即第8窟的窟顶上，有5个柱坑痕，直径为0.26米（图六四、图六五、图六六、图六七）。另外，在第1——第7窟外壁的



图六一 龙山第9窟平、剖面图



图六二 第9窟外景

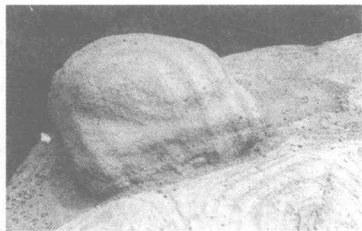


图六三 第9窟内景

崖面上还凿有很多方形建筑孔洞。



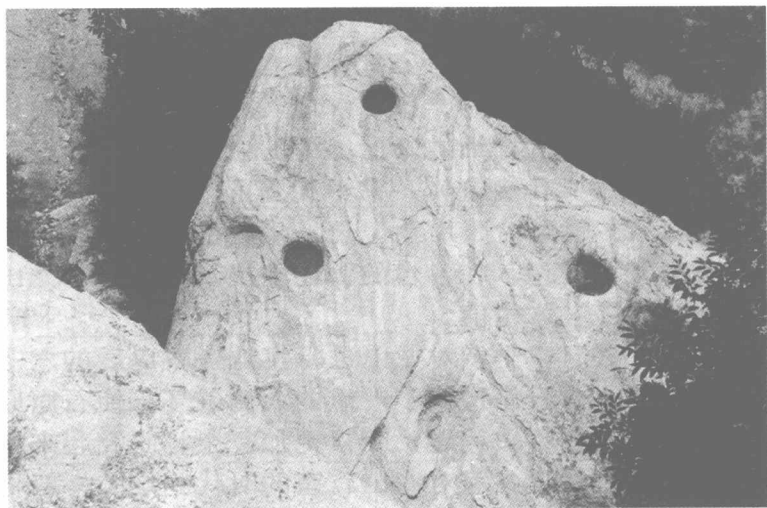
图六四 第3窟门口柱础



图六五 龙山石窟窟顶柱础



图六六 龙山石窟群顶部现状



图六七 第8窟窟顶柱础坑遗迹

第二章 龙山唐代石窟考证

第一节 龙山石窟的朝代认定

从现有的文献资料来看，山西太原龙山石窟作为我国现存为数不多的纯道教石窟，是在 20 世纪 20 年代重新被人们发现的。当时，日本常盘大定和关野贞曾对该石窟群进行过较为详细的调查，并在他们于 1937 年合著出版的《支那文化史迹》一书中刊登了论文，以及其中 8 窟的雕像、题记的照片和记录。此后，我国的一些学者也陆续涉足此地，在各自的著述中提及或论述了龙山石窟的历史、艺术价值。

然而，在日本学者对龙山进行实地考察以后的六七十年的时间里，石窟遭到了严重的人为破坏，使石窟原本就扑朔迷离的许多问题，变得更加复杂，研究起来就更加困难。以往，各家对龙山石窟的时代判定，一般将其断在蒙元时期的 1234 ~ 1239 年^①，即或有人也对石窟群中某些洞窟的开凿年代，有过种种推测和论述，却没有就此作过科学的考察和论证；再者，在原有文献中，关于洞窟的总数也均为 8 窟。恰巧在笔者 1994 年开始关注龙山石窟的翌年 1 月，当时在龙山从事文物保护的一位僧人，又在原窟群的西侧发现了一个洞窟。由此，龙

^① 详见本书第四章。

山石窟由 8 个洞窟“变”成了 9 个。那么，除了原有的问题，第 9 窟应为何时开凿？为了逐一说明这些问题，也为了便于读者研究参考，我先把前人和自己对龙山石窟开凿年代的断定列表如下，然后分两个章节论述龙山石窟的历史分期问题：

诸家关于龙山各洞窟的朝代认定

朝 代 作 者	窟号									出 处
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
常盘大定(日) 关野贞(日)	元	元	宋?	元	元	元	元	宋?		《支那文化史迹》，第 1 辑，法藏馆，1937。
王子云	元	元	元	元	元	元	元	元		《中国雕塑艺术史》，人民美术出版社，1988。
曹齐	元	元	元	元	元	元	元	元		《中国大百科全书·宗教卷》“道教美术”条，中国大百科全书出版社，1988。
杨伯达	元	元	?	元	元	元	元	?		《中国美术全集·元明清雕塑卷》，人民美术出版社，1988。
陈少丰	元	元	元	元	唐?	元	元	元		《中国大百科全书·美术卷》，“龙山石窟”条，中国大百科全书出版社，1991。
国家文物局 教育处	元	元	元	元	元	元	元	元		《佛教石窟考古概要》，文物出版社，1993。
笔者	元	元	元	唐	唐	元	元	元	元	《唐代龙山石窟研究》，《美术观察》，1996 年第 2 期。

关于龙山石窟开凿年代的记载，最早见于元世祖中统三年（1262）镌刻的《玄都至道披云真人宋天师祠堂碑铭并引》：

……（宋德芳）甲午（1234）游太原西山，得古昊天观故址，有二石洞，皆道家像。壁间有“宋全”二

字，修葺三年，殿阁峥嵘，金朱丹雘，如鳌头突出一洞天也。^①

此后，在至元十一年（1274）镌刻的《玄都至道崇文明化真人道行之碑》^②、延祐七年（1320）镌刻的《玄通弘教披云真人道行之碑》^③以及元人李道谦的《终南山祖庭仙真内传》卷下“披云真人”^④条目中又重述了这一事实。

从以上记载中，基本可以得出这样的结论：龙山石窟大规模营建是在宋元之交蒙古窝阔台期间，而引发主持人宋德芳（披云子）开凿动机的，却是先前就有的“二古洞”。那么，“二古洞”具体指的是哪两个洞？它们是什么年代开凿的？撰碑人没有做出具体说明。

根据考察获取的信息，在龙山石窟现存的九个洞窟中，除了第8、9两窟无雕像外，第1、2、6、7窟均有元代题记，故可排除在外。于是，“二古洞”就出在所剩余的——第3、4、5窟中。

可是，在“二古洞”缺乏史籍记载的状况下，用什么样的标尺来界定“二古洞”和它们的雕凿年代？

考证石窟雕凿的时间，一般采用以下方法：一、洞窟题记；二、洞窟形制；三、造像题材与组合；四、基座的变化；五、雕像式样（服装、衣纹、手势、面相

① 《道家金石略》第547页，文物出版社，1988。

② 《道家金石略》第613页。

③ 《道家金石略》第753页。

④ 《道藏》第19卷，第539页，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社影印本，1988。因该文无具体出版年代，故暂将其排在三碑之后。

等)；六、雕刻手法与风格。根据上述考古类型学方面的排比，我们找出了该3个窟的雕凿确有早晚两期的区别，并认定第4、5窟应是早期石窟，同时进一步确定其应为初唐至盛唐时期所开凿。

第二节 第4、5窟是早期洞窟

从龙山石窟现场考察的结果来看，其整体窟群位于山脉顶部一突兀光洁的石崖上，东面和南面均为落差较大被灌木覆盖的悬崖，西面和北面与山体相连，植被葱茏。第4、5窟恰处于整体窟群的中心位置，这是石窟开凿者们抢先选择最佳有利地形的一般特点。此外，该两窟还呈现出以下方面的共同点：

一、洞窟形制

二洞窟尺度接近，都较小。窟形均为方形、弧角、平顶，三壁三龕或三壁一龕。龕形均为尖拱龕。壁前地面设坛基，正壁坛基进深1米。

二、造像题材与组合

二洞一般为一铺三像，即一天尊二真人；一铺五像仅一例，即一天尊二童子二真人。

三、基座

天尊都坐长方形台座，台座上所饰壶门花纹几近一致。天尊身后均饰莲瓣形举身背光。正龕真人皆直立于仰式莲瓣圆形座上。

四、雕像样式

(一) 服装。天尊均着褐、帔、裙，薄质衣纹随躯体结构婉转下垂，胸颈袒露，领口低而平贴相对，内、

外饰带都扎结，外饰带双双垂落于座下。裙摆遮座，呈倒山字形。真人内褐领口更低，袖口较窄；裙上饰带有的扎结与环扣，有的则无，但都垂落于座上；外帔至小腿处，裙摆呈鱼尾形。

（二）衣纹。雕像着装较为轻薄，衣纹多作泥条线纹凸起，刚柔相济，悬垂感较强。

（三）手势。除去漫漶不清者，一般都露手。天尊有两例为双手交叠于丹田处，手心向上；一例为左手抚腿，右手抬起（手已失）；一例不清。真人都执物于胸前，她们均手把香华，足踏莲花，似徐徐向人走来。

（四）面相。方圆，脖颈粗壮。天尊均为壮年男相，他们头顶莲花高冠，长眉修目，阔嘴厚唇上连鬓胡须八字翘起，第4窟正壁天尊更显仁明英睿，第5窟天尊则稍显雍荣内敛一些。真人均作女相，大部分面容已毁，所剩两相表情呆滞。（图六八）

（五）体量和姿态。天尊较真人的体量几近大出一倍，他们身材高大，正襟危坐，两腿盘坐时腿式动作清晰。真人体态丰腴肥美，肩臀相齐，有的身姿略呈S形，流露出婀娜端庄的风范。

五、雕刻技法及风格特点

尽管天尊与真人在身份与身体比例上有高、低和大、小的差别，但都显现出作者对所雕形象内在躯体、量感、姿态的悉心重视，采用圆刀技法较多，由此突出了雕像的整体艺术感。值得注意的是，诸雕像的头部与壁面一般作相连的雕刻处理，由此减低了雕像在遭受人

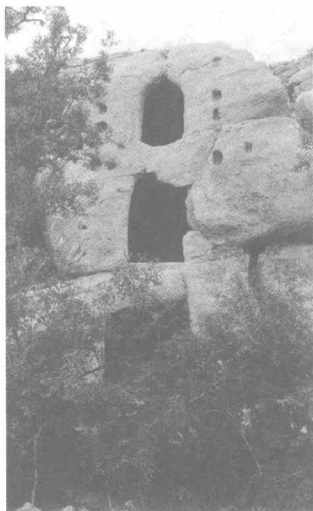


图六八 第4窟正壁天尊像

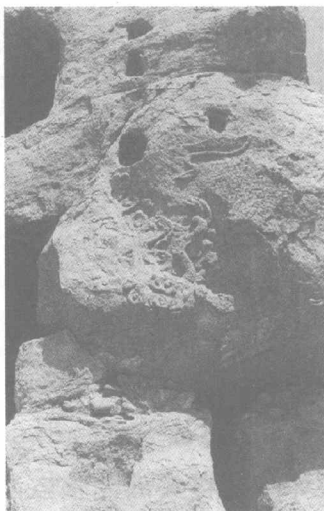
为破坏时，将头部完整盗凿下去的可能系数^①。

另外，从洞窟外部结构来看，第3窟与第1、2窟同刻在一个崖面上，且呈上、中、下有序排列；三窟的外壁统一饰有云龙纹浮雕，虽剥蚀漫漶，依然可以辨认（图六九、图七〇）。另外，在第1窟的题记中有“自甲午春至乙未冬三洞功毕”的说明。日本常盘大定认为这里的“三洞”是指道教中的“洞真、洞神、洞玄”。笔者认为“三洞”指的就是第1、2、3窟。因为成组合的该三窟，虽说第2窟也有题记，却是在洞窟建成后的第二年才撰写了祝文，只有第1窟在说明“三洞功毕”的年限。第6、7窟的题记一为“自戊戌春至乙亥秋工毕”，

① 龙山唐代石窟虽说剥蚀漫漶的现象也很严重，但一般雕像的头部都留存了下来，而元代石窟中的雕像，头部被盗损的比率极其严重，究其原因，也应与雕像头部与壁面相连的程度有一定的关系。



图六九 第1、2、3窟外景



图七〇 第1、2、3窟外壁龙纹残迹

一为“三载洞功毕”。因此，可以确认第1窟中的“三洞功毕”题记，即指第1、2、3窟。第3窟是一免冠老者的卧化之所，为显示其特有的庄严与肃穆，不仅没有题记，连雕饰和藻井也都省略去了。在卧像台基前地面正中的0.14米处，所存在的凹槽，一见便知那是安放石碑的所在，或许那碑上正刻着我们要找的答案？

第三节 第4、5窟与其他地区唐窟之比较

从对龙山第4、5窟共同点的归纳中，我们可以确定，此二窟就是那久已失去坐标的“二古洞”了。然而，又如何来识别其开凿的年代呢？

众所周知，石窟艺术是外来的艺术样式，它是随着

印度佛教艺术的传入，在我国逐渐流行发展起来的。道教石窟的出现，自然是佛教石窟影响下的产物。在道教形成之初，并不注重形象的塑造。就目前笔者所掌握的资料，在道教兴起的汉代，造像的活动殊少。西汉“元光二年（公元前133年）十月，文成将军李诏建会仙左礪，工四万五口”^①。这大概是最早关于道家神仙方术活动的记载。截止到东汉，即使有道士偶造石室，也仅是为了修身延年^②。出自山东嘉祥武宅山的东汉建和元年的（147）画像石“孔子见老子画像”^③，大概是最早有关道教之祖——老子的形象塑造，但应该说当时对老子的描绘，与后来的道教偶像崇拜性质的造像，还有着本质性的区别。那么我国现存较早的有明确纪年的有关道教雕像，是现藏陕西耀县药王山博物馆的北魏始光元年（424）的魏文朗双教造像碑；最早的道教石窟遗迹，则是建于西魏大统元年（535）的陕西宜君县福地水库石窟^④。该石窟形制较小，有关道教的内容仅占三分之一，却真实地反映了佛、道二教相融于一窟，相安于一处的情景。它是我国历史上将道教尊奉的偶像移植于佛窟中的较早先例。各种迹象表明，龙山第4、5窟是晚于该窟的作品。

唐释法林《辩证论》中援引王淳《三教论》云：

① 《道家金石略》，第1页，文物出版社，1988。

② 《希古楼》卷六：“阳嘉四年（135），三月造作延年石室”，《道家金石略》，第1页。

③ 《道家金石略》，第7页。

④ 靳之林《陕北发现一批北朝石窟和摩崖造像》，《文物》，1989年第4期。

“近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛家制立形像，假号天尊，及左右二真人。置之道堂，以凭衣食。^①”龙山第4、5窟中采用的一天尊二真人、一天尊二童子二真人的铺座样式，恰有着这种明显摹仿佛教造像一铺三像和一铺五像的痕迹。

为了进一步分析龙山是唐代道窟的可信性，我们先引用龙门唐代石窟造像的分期为参照系：

龙门唐代造像分为三期，第一期（太宗——高宗时期），第二期（武则天时期），第三期（玄宗——德宗时期），最晚为贞元七年。

一、佛座的变化（包括莲瓣）。第一期佛座形式有两种，一种方座，一种圆座。方座有两种，一为方座，另一为束腰方座。圆座，主要是圆莲座，即仰覆莲座。莲瓣是单瓣翘尖，宽而短。第二期也是方、圆两种，方座：八角束腰方座，圆座为束腰仰覆圆莲座，以圆座为典型。这期的晚期，束腰部分加上珠形装饰，凸箍，出现座基且有座基加高趋势。莲瓣成双圆，单圆翘角（宝装），突出立体感。第三期佛座简单化，束腰仰覆莲圆座，装饰少，莲瓣也是。变化最多的是武则天时代。龙门造像的盛期，唐代造像的代表是武则天时期……二、手势变化。手势变化是比较突出的。佛像：第一期说法印，一手贴身斜举胸前，一手下放置于体侧或抚膝。二期除说法印外，新出现降魔印。一手直举胸前，一手抚膝。第三期以降魔印为主。菩萨手势：第一期一手贴身

^① 《广弘明集》卷十三，第40页，《四库全书》影印本。

斜举，一手下放，立执宝瓶；第二期一手上举外扬，一手下放或牵巾，或横执宝瓶；第三期手中持各种法器……三、面相线条。第一期佛、菩萨面相方圆，颈部刻出三道纹，身体僵硬，很少有曲线。第二期丰满适度，婀娜多姿，姿态自由，线条较突出，舒展，曲线美，有神韵。第三期有清秀感，身体曲线有滞重感，已失神韵。四、洞窟形制。主要代表为列像窟，……第一期龙门唐窟主要特点是后室圆形圆顶，前室券顶。列像布置在后室后壁，主像占据了较大的位置。受北朝洞窟形制影响。第二期变化较突出，由圆形圆顶变为方形平顶，前室平顶，由圆角方形圆顶变为方形平顶，周壁凿出坛床、布置列像，不再是后壁列像。第三期延续第二期，但有变化，基本上是敞开式的凸字形平面，坛延伸到窟外。五、造像组合与题材。先谈造像组合。第一期以一铺三尊为主，一铺五尊为次，还有少量一铺九尊像。九尊中天王力士为浮雕。第二期一铺九尊为主，一铺三尊次之，一铺五尊较少。九尊为一佛二弟子二菩萨二天王二力士。出现圆雕力士，无缨络、项饰等装饰，作为一种力士把门。佛座前出现大量伎乐。第三期一铺九尊为主，一铺七尊为次。力士手托山石，脚踏怪兽。关于形制和组合可归纳几个特点：后室从圆形圆顶到方形平顶，前室从券顶到平顶，造像组合从一铺五尊发展到九尊。^①

^① 国家文物局教育处编，《华北与中原地区石窟概述》，《佛教石窟考古概要》第141-142页，文物出版社，1993。

从龙山第4、5窟的洞窟形制特点来看，它们与龙门唐窟第二期接近；佛座形式、造像组合，与后者第一期接近；手势，第4窟与后者第一期相近，第5窟不尽相同；面相，第5窟与后者第一期接近，第4窟则兼有第一、第二期的特点。

再与其他地区唐窟比较，龙山第4、5窟的窟形与位于龙山之西约10公里处的天龙山唐窟第17、18窟^①大致相同，尺度几近一致。所不同的是，第4窟兼有天龙山第17、18窟的特点，并综合了该两窟的铺座形式，北、东壁设三像，西壁设五像。第5窟则比较特殊，仅正壁设龕，一铺三像。同时，龙山该两窟与庆阳北石窟寺武周至玄宗时期的第1、36、37、38、39、265等窟^②，须弥山唐窟（约为武周至玄宗时期）均在窟形建制上有相类或相近的特点^③，大部分为方形覆斗顶，周设坛基。因龙山第4、5窟是道窟，它与这些初唐、盛唐石窟不一致的一点，是它的坛基建在了洞窟的中央。（见图七一、图七二、图七三、图七四）

台座：台座上雕饰壶门，在龙门最早见于奉南洞（685年或稍晚），流行于武周、玄宗时期，如二莲花洞南洞，火下洞、八作司洞等^④。在敦煌石窟中、晚唐石窟中亦有壶门雕饰，但与龙山不同。龙山第4、5窟台座

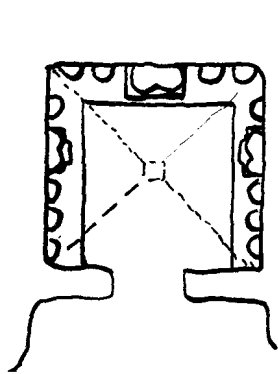
① 李裕群《天龙山石窟调查报告》，《文物》，1991年第1期。

② 甘肃省文物工作队等，《庆阳北石窟寺》，文物出版社，1985。

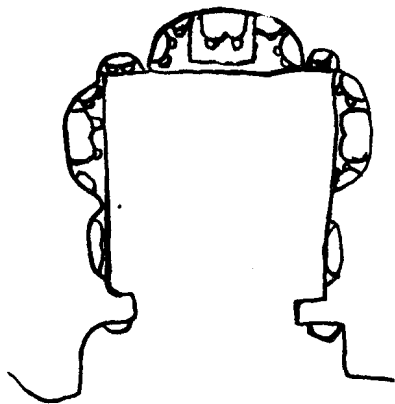
③ 北京大学考古系佛教考古研究生1986年实习资料。

④ 《中国石窟·龙门石窟》，中国文物出版社、日本平凡社，1992。

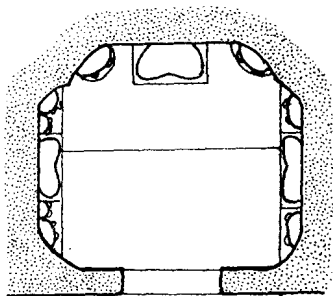
为矩形，壶门简单，内无雕饰。而敦煌的中唐、晚唐石窟壶门一般较华丽，即在叠涩束腰须弥座上进行描绘，门中画有伎乐及火焰宝珠等纹饰。(图七五)



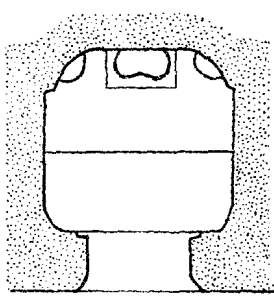
图七一 须弥山唐代第 54 窟平面图



图七二 须弥山唐代第 62 窟平面图



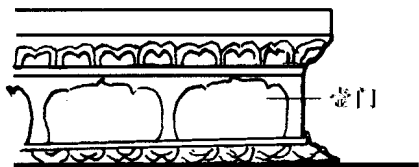
图七三 龙山第 4 窟平面图



图七四 龙山第 5 窟平面图

在造像方面，龙山唐窟中天尊双领下垂的服饰和倒

山字形裙摆，与龙门高宗前期开凿的潜溪寺主尊佛像和惠简洞（673 年）主尊倚坐像及天龙山唐窟大致相同。更有意思的是，龙山第 4、5 窟所有造像的衣纹，均呈泥条



图七五 敦煌第 61 窟佛坛上的壶门

纹凸起，这一点与天龙山唐窟和龙门奉先寺于高宗上元二年（675）凿造的大卢舍那佛十分相近；而雕刻技法多采用圆刀刻出，刀法圆浑、细致、准确，作风雍容、古朴、写实的特点，也都流溢出唐代人物雕刻特有的审美风范。与天龙山唐代的佛、菩萨像相比，龙山的天尊和真人，脖颈粗壮挺直，没有蚕茧纹；尤其是真人丰腴肥美，肩臀相齐，略显肥壮，有的近乎粗笨的趋向，与龙门初唐不成熟的雕造特征较为接近；而天龙山唐窟造像却呈现出躯体匀称温软，体态更显婀娜多姿的风格，被李裕群先生认为是晚于潜溪寺和惠简洞时期的作品^①。再结合现藏于美国波士顿美术馆的唐麟德二年（665）田客奴造石道像（图七六）和现藏于山西省博物馆的唐开元七年（719）（图七七）元始天尊像的特点和雕像风格特点来看，龙山石窟的历史定位，大致可定为唐高宗至唐玄宗时期，即 650 ~ 755 年间的作品则更趋合理一些。

^① 李裕群《天龙山石窟分期研究》，《考古学报》，1992 年第 1 期。



图七六 美国波士顿美术馆
藏唐麟德二年(665)
田客奴造石像线图



图七七 山西馆藏唐开元
七年(719)
元始天尊像线图

第四节 第4、5窟开凿的先后时间

我们说龙山第4、5窟为初唐、盛唐时期的洞窟。那么，如果再进一步追究并加以区分，我认为第5窟应更早于第4窟的开凿。理由是：

一、第5窟地势优于第4窟。

此二窟虽然都背风向阳，占据了龙山窟群中的中心位置，但第5窟所处的位置更优于第4窟，它开在第8窟之上，恰好处于龙山石窟“鳌头突出”的正中央，在抵御雨水和防潮等方面都优于前者。从目前的状况来看，它从色彩到基座的保存状况也优于前者。而我们知道，一般来说，石窟的创凿，是要选择有利地形“捷足先登”的。

二、第4窟尚未完工。

从石窟雕凿方面来观察，第5窟为一铺三像，显得单纯一些，但已经全部凿造完成。第4窟为三铺三龕，西壁为一铺五像，正壁和东壁为一铺三像，但显然并未完工（见图三〇、图三一）。

三、第5窟设计不完整。

从基座上看，第5窟天尊基座的雕刻有一种下沉或构图欠完整的感觉，这应是前期凿造时考虑不成熟，或无参照系的结果。而第4窟正壁的天尊台座，无论从比例和完整性上来讲，都明显优于第5窟。

四、第5窟造像更接近初唐风格。

从雕像的塑造来看，第5窟的真人形象，头部与胸部的衔接显得似乎更僵直一些，这种风格特点，也更接

近隋代和初唐的风格。

因此，笔者认为，虽说第4、5窟在时代风格特点上非常相近，同是唐代作品，但从雕凿的时间先后来看，第5窟应先于第4窟的开凿。

第五节 与唐代同期美术作品审美风格的比较

艺术是社会和时代的产物，是时代精神的表征，社会的发展变化决定着艺术的演变过程和基本格局。在共同或相近的文化背景与社会条件之下，从事创作的美术家们往往会持有类似的艺术审美观念，关注类似的题材，采用类似的形式，进而形成相近的艺术风格。当我们把龙山第4、5窟界定为唐代作品，将它们拿来与初唐、盛唐时期，甚至更早一些时期的美术作品作比较，就会对艺术时代风格的同一性这一理论问题有更深刻的认识和体会。

龙山第4、5窟中，最引人注目的是正壁天尊和真人像。天尊体形魁伟，正襟危坐，发束光洁，头顶莲花高冠，光润饱满的前额下，鼻若悬斗，眉如刀裁，目似新月，阔口宽唇上连鬓胡八字翘起，一副神情峻逸、慈和英武的模样。其特点与出土于太原王郭村北齐武平元年（570）东安王娄睿墓壁画中的贵族人物形象、初唐大画家阎立本《步辇图》中唐太宗李世民的形像、《历代帝王图·陈文帝》的形象，颇多相近之处。尤其是人物的躯体，面相、胡须的样式、以及从形象眉宇间流露出的神俊英武之气、宾主形象体量比例间的明显差异……可谓如出一辙。（图七八、图七九、图八〇、图八一）



图七八 北齐娄睿墓壁画人物



图七九 (传) 阎立本
《历代帝王图·陈文帝》像线图



图八〇 阎立本《步辇图》(局部)



图八一 龙山第4窟天尊像线图

这些迹象，究竟说明了什么问题，换句话说，它们互相

之间有什么内在的联系？

据史籍记载，从东魏至北齐，我国的人物画深受南北朝萧梁画风的影响，一改东晋、刘宋时期由陆探微所创的“秀骨清像”之画风，代之以张僧繇“气骨丰壮”、以“肉”见长画风的流行。成书于唐大中初年的张彦远《历代名画记》将中国的人物画分为三个时期：以汉魏三国为上古，以晋宋为中古，以齐梁北齐后魏后周为下古，并认为顾恺之、陆探微是中古时期画家的代表，张僧繇、杨子华是下古时期的画家代表：“……其间有中古可齐上古，顾、陆是也；下古可齐中古，僧繇、子华是也。^①”张氏专援引唐李嗣真《画品》曰：“顾陆已往，郁为冠冕，盛称后叶，独有僧繇，今之学者望其尘躅如周孔焉……且顾陆人物衣冠信称绝作，未睹其余。至于张公骨气奇伟，师模宏远，岂惟六法精备，实亦万类皆妙，千变万化，诡状殊形，经诸目，运诸掌，得之心，应之手，意者天降圣人，为后生则，何以制作之妙，拟于阴阳者乎！请与顾陆同居上品。^②”从中可见，张僧繇“骨气奇伟”的画风对后人影响之大，被尊为如“周孔”的画圣，他的画法也成了后人循蹈的法“则”。那么，“骨气奇伟”的风范何如？张彦远又援引李嗣真

① 张彦远《历代名画记·论名价品第》，《中国书画全书》第一册，第127页，上海书画出版社，1993。

② 张彦远《历代名画记》“张僧繇”条，《中国书画全书》第一册，第147页，上海书画出版社，1993。

《画品》：“像人之妙，张得其肉”^①。可见，张僧繇笔下的人物，是以肌肉丰壮见胜的。有关这一点，宿白先生专有《北朝造型艺术中人物形象的变化》一文论及，他认为“以张僧繇为代表的南朝新风，大约在梁武帝中期，其影响已及于北魏新都洛阳”，“魏末以来，这种趋势愈形强烈”，“东魏、北齐文物制度楷模南朝”，“山西太原北齐武平元年（570）东安王娄睿壁画中大量的鞍马人物更突出了这个体形特征”。娄睿是北齐祖高欢妻娄太后兄壮之子，因此，从其家族的显贵地位估计，壁画应出自熟悉北方戎马生活的宫廷画师之手。所以很多研究者推测它可能系当时宫廷画家杨子华所画^②。《历代名画记》云：“杨子华，（北齐）世祖时任直阁将军、员外散骑常侍。……世祖重之，使居禁中，天下号为画圣。非有诏不得与外人画……阎立本云：自像人以来，曲尽其妙，简易标美，多不可减，少不可逾，其惟子华乎！”^③ 娄睿墓壁画虽不能确定为杨作，但可以把它看作盛行于北齐的杨派作品，这一点是被史学家们认可的。张彦远把张僧繇、杨子华并列，“当是他们画风相似而又在时间上前后相续的缘故。”^④ 张彦远在《论师资传授

① 张彦远《历代名画记》“张僧繇”条，《中国书画全书》第一册，第147页，上海书画出版社，1993。

② 宿白《笔谈太原北齐娄睿墓》，《文物》，1983年第10期。

③ 张彦远《历代名画记》“杨子华条”，《中国书画全书》，第一册，第149页。

④ 宿白《北朝造型艺术中人物形象的变化》，《中国石窟寺研究》第352页，文物出版社，1996。



图八二 顾恺之《洛神赋图》(局部)

南北时代》^① 中两次提及“杨子华……阎立德、阎立本并祖述顾、陆、僧繇”，“二阎^② 师于郑（法士）、张

① 张彦远《历代名画记》，《中国书画全书》，第一册，第125页。

② 即阎立德、阎立本二兄弟。二阎为唐初著名的大画家。



图八三 (传) 阎立本《历代帝王图·陈文帝》

(僧繇)、杨(子华)、展(子虔)。^①”从中可见二阎与杨子华的绘画风格是有一致之处的。因此，龙山第4、5窟天尊与真人的雕像风格，与娄睿墓壁画和阎氏《步辇图》、唐人《历代帝王图》有相近或相类之处，应是受时风影响，或者说是时代风范光环映照下的特定产物。

① 张彦远《历代名画记·叙师资传授南北时代》，《中国书画全书》第一册，125页。

顺便还要说的是，龙山两个唐窟中，正壁天尊所坐的长方形壶形台座的花纹样式，虽与同时期佛窟中的壶门不尽相同，却与目前被认定为是唐人摹本的顾恺之的《洛神赋图》中曹植所坐的胡床（图八二、图八三）、被传为是杨子华的《北齐校书图》中的胡床、唐《历代帝王图》里陈文帝的胡床及花纹极为接近。而陈文帝一图中，题记中明确标有“陈文帝在位八年，深崇道教”的字样，对照天尊的服装样式，两者相类之处亦很多。因此笔者猜测，龙山石窟第4、第5窟天尊所坐的台座和服装式样，是否也有参照了当时达官显贵的生活的可能？

第六节 历史成因

在唐代的太原地区产生道教石窟绝非偶然，它应与太原乃至山西的地域环境和历史人文环境密切相关。太原，古称晋阳（亦称并州）。明末清初历史学家顾祖禹用“襟四塞之要冲，控五原之都邑”，“踞天下之肩背，为河东之根本”来概括该地区在政治和军事上的重要地理位置。据《左传·定公十三年》载：“晋赵鞅入于晋阳以叛。”^①从中可见其创建时间早在公元前五世纪。以后，一直到战国、秦、汉，晋阳既是一个政治、军事重镇，也是汉族与北方少数民族经济文化交流的一个枢纽。后经西晋、十六国，晋阳屡遭战火洗劫，其中，公元385年，前秦苻坚的儿子苻丕曾在这里称帝。北魏皇

^① 《春秋左传注·定公十三年》，中华书局点校本，第1588页，1981。

始元年(396),置太原郡,这里由此成为北魏南下河南,东出河北的军事基地。此后百余年中,晋阳局势相对稳定,城市得以发展。北魏景明元年(500),秀容部酋长尔朱荣盘踞晋阳,以太原王身份操纵北魏政权。公元530年,尔朱荣被孝庄帝所杀,其部将高欢于公元532年进驻晋阳,建立“大丞相府”。因其专横跋扈,北魏分裂为东魏和西魏。高欢以大丞相坐镇晋阳,操纵邺都的东魏皇帝,故时人称晋阳为“别都”。公元550年,高欢子高洋篡东魏政权而自立,是为北齐。东魏、北齐两朝,晋阳虽为别都,事实上与都城邺并驾齐驱,某种程度上晋阳已成为当时的实际都城。北齐六个皇帝中,文宣帝高洋,孝昭帝高演驾崩于晋阳宫,废帝、孝昭帝都即位于晋阳宣德殿,武成帝也即位于晋阳,不少王公贵族安家定居于此^①。此时的晋阳,城内宫殿林立,城外宫苑广布,水陆交通便利,商业异常繁华,从太原北齐娄睿墓壁画中,我们即可看到当时的太原已经与波斯、大食有了商业往来的活动^②。因“凿晋阳西山为大佛像,一夜燃油万盆,光照(晋阳)宫内。”^③太原天龙山石窟、童子寺石窟、法华寺石窟等,均创凿于这个时期。

进入隋唐后,太原迎来了它历史上最繁盛的黄金时

① 《北齐书·帝纪》,中华书局点校本,1972。

② 山西省考古所、太原文管会《太原市北齐娄睿墓发掘演示文稿》,《文物》,1983年第1期。

③ 《北史·高纬纪》,中华书局点校本,第301页,1974。

期。隋文帝有五个儿子，其中三位在这里做过节度使^①。新近在太原金胜村出土的隋代虞弘墓彩绘石棺床，不仅向世人展示了西域祆教艺术在我国最早传播的独立样式，同时也说明太原地区与我国周边地区和国家有着频繁外交往来的历史事实^②。晋阳是唐高祖李渊父子“龙举”之地，大业十三年（617）七月，李渊父子誓师于晋阳城外的唐叔虞祠前，兵发太原，以短短四个月时间，连克晋州、绛州、龙门，跨过黄河，直取长安，取代了隋王朝。因李氏父子起兵时曾祈福于唐叔虞祠，并以晋阳得天下，而晋阳有唐墟之称，是西周成王胞弟叔虞的封地，受封时称唐，遂李家立国号为唐。正如初唐诗人王昌龄《驾兴河东》一诗所述：“晋水千庐合，汾桥万国从。开唐天业盛，入浦圣恩浓”。唐太宗李世民更肯定了“太原之地，肇基王业，事均丰、沛，义等宛、谯^③”的历史地位。因此唐朝历位皇帝都十分重视晋阳城的建设，并委重兵亲信镇守。太宗即位，李勣拜并州都督时，汾河东岸建起东城。贞观十九年（645）李世民又亲临太原，长期居住，撰写了著名的《晋祠铭并序》，文中希望唐祚得到上天神灵的保佑：“万代千龄，芳猷

① 《隋书》卷四五，中华书局点校本，第1245页《文四子·庶人谅》载：“突厥方强，太原即为重镇”。据《隋书·地理志》载，隋文帝时，北方沿边各省设置军事总管府以备敌，其中以山西最多。《隋书·帝纪》记载，隋文帝先后派遣自己的三个儿子：晋王杨广、秦王杨俊和汉王杨谅，驻节太原，以备突厥。

② 山西省考古研究所、太原市考古研究所、太原市晋源区文物旅游局，《太原隋代虞弘墓清理简报》，《文物》2001年第1期。

③ 《唐会要·庙议》，上海古籍出版社点校本，第398页，1991。

永嗣。^①”武则天天授元年（690），晋阳置为北都。之后，太原虽因皇帝的变更，几度被罢，又复置，但由于长期受到帝王的重视，必然引起地方官员的重视。并州长史崔神庆又主持兴建了横跨汾河两岸的“中城”，以此沟通原有晋阳城和汾东城^②，史称“太原三城”。唐玄宗李隆基也曾来太原视察，以缅怀祖辈创业之地：“缅想封唐处，实维建国初。俯察伊国初，仰视乃参虚。井邑龙斯跃，城池凤翔余。（《过晋阳宫》）”

盛唐时期的太原，享有“天王三京，北都居一”的美名，它既为“襟四塞之要冲，控五原之都邑”的军事重镇，又为经济发达，商业兴旺，风景宜人的大都会之一。唐代大诗人李白因慕其名，两次游览晋阳，热情赞誉“晋祠流水如碧玉，百尺清潭写翠娥”^③的美丽景色。社会的繁荣，带来了文化的空前盛况：如贞观名臣王珪、温彦博，一代名相狄仁杰，诗坛巨子白居易，诗书画三绝的王维均先后出现于此地。与此同时，代表我国雕塑人体美典范的——唐代天龙山石窟造像，亦在此时应运而生。

① 山西省考古研究所，《山西碑碣·晋祠铭》第49页，山西人民出版社，1997。

② 《新唐书·地理志》：“北部，天授元年置，神龙元年罢，开元十一年复置，天宝元年曰北京，上元二年罢，肃宗元年复为北都。晋阳宫在都之西北，宫城周二千五百二十步，崇四丈八尺。都城左汾右晋，潜丘在中，长四千三百二十一步，广三千一百二十二步，周万五千一百五十三步，其崇四丈。汾东曰东城，贞观十一年长史李勣筑。两城之间有中城，武后时筑，以合东城。宫南有大明城，故宫城也。”中华书局点校本，第1003页，1995。

③ 李白《秋日于太原南栅饯阳曲王赞公贾少公石艾尹少公应举赴上都序》，清王琦《李太白全集》，中华书局点校本，第1271页，1977。

太原是山西省省会，从其地理位置来看，它恰处于该省的腹地中心。在山西所发生的文化历史事件很多与它有着密切的联系。这里我们仅就道教在山西省的传播来谈与太原地区有关的道教问题。

东汉时期，道教初兴，主要流传于民间。两晋时期，道教始为世族奉行。迄至南北朝，道教逐渐依附于封建皇朝，由此得以发展。当时道教的代表人物，南方为陶弘景，北方系寇谦之。《魏书·释老志》记载，北魏明元帝泰常八年（423）初，嵩山道士寇谦之，托称老君等神人所授的《云中音诵新科之诫》（亦名《老君间诵诫经》）和《录图真经》，几经周折，赴山西平城（大同），想献于皇帝，谋求取得皇家的支持。终于，在他的苦心努力下，道教受到了太武帝的承认：“世祖闻之欣然，乃使谒者奉玉帛牲牢，祭嵩岳，迎致其余弟子在山中者。于是崇奉天师，显扬新法，宣布天下，道业大行。……及嵩高道士四十余人至，遂起天师道于京城东南，重坛五层，遵其《新经》之制。经道士百二十人衣食。斋肃祈请，六时礼拜，月设厨会数千人。^①”从中可见，天师道在北魏勃兴的情形。随着太武帝在439年结束西晋以后五胡十六国的长期战乱，完成统一北方的宏图大业的过程，天师道也因随军赞画有功，使太武帝益发崇信道教。太武帝崇信道教的程度，可在听取寇谦之改年号为“太平真君”年号中见其一斑。以后的北魏，“每帝即位，必受符箓，以为故事，刻天尊及诸仙之像，

① 《魏书·释老志》，中华书局点校本，第3052~3053页。

而供养焉。迁洛已后，置道场于南郊之傍，方二百步。正月、十月之十五日，并有道士哥人百六人，拜而祠焉。^①”综上所述，道教由原始民间宗教上升为官方正统宗教的地位，在北魏被确立。山西大同——平城，自北魏道武帝天兴元年（398）至孝文帝太和十八年（494），作为北魏的都城达近百年之久。根据太原的地理位置和政治、军事等方面的重要地位，道教在此地流行的可能性不会小。及至北齐，因皇帝不信奉道教，道教在齐地遭受了灭顶之灾^②。“后周承魏，崇奉道法，每帝受箓，如魏之旧，寻与佛法俱灭。^③”（隋）文帝开皇二十年（600），“帝晚年深信佛道鬼神，辛巳，始诏‘有毁佛及天尊、岳、镇、海、渎神像者，以不道论；沙门毁佛像，道士毁天尊像者，以恶逆论’。^④”从中，我们可窥北齐至隋时道教消长的情形。

隋朝末年，社会发生动乱。社会上广泛流行着“杨氏将灭，李氏将兴”，“天道将改，将有老君子孙治世”（相传老君姓李，意为李氏将得天下）等政治谶言，李渊起兵晋阳反隋，即借助了“李氏将兴”的政治谶言，

① 《隋书·志》第三十，中华书局点校本，第1094页，1973。

② 《资治通鉴》卷一百六十六《梁纪》二十二：“（梁）敬帝绍泰元年（北齐文宣帝天保六年，公元555），八月。齐主还邺，以佛、道二教不同，欲去其一，集二家论难于前，遂敕道士皆剃发为沙门；有不从者，杀四人，乃奉命。于是齐境皆无道士。”，中华书局点校本，第5131页，1956。

③ 《隋书·志》第三十，中华书局点校本，第1094页，1973。

④ 《资治通鉴》卷一百七十九《隋纪》三，中华书局点校本，第5586页，1956。

并极大地依靠了道教社团各方面的力量。据《混元圣纪》卷八载：“大业十三年（617）……唐高祖皇帝初起兵于晋阳。帝女平阳公主亦起兵应帝……暉逆知真主将出，尽以观中资粮给其军，及帝至蒲津关，暉喜曰，此真君来也，必平定四方矣。乃改名为平定，以应之。仍发道士八十余人，向关应接，帝嘉之。^①”从中可见李渊在太原地区起兵反隋，借助道教社团的财力、粮食和人力的事实。之后，李渊对道教方术更加崇信^②，及至建立大唐王朝后，高祖于“武德二年（619）五月，敕楼观，令鼎新修营老君殿、天尊堂及尹真人庙，应观内屋宇务令宽博，称其瞻仰。^③”初唐高祖、太宗尊老子为始祖，并采取抑佛扬道政策：“贞观十一年（637），七月，驾巡洛邑，黄巾先有与僧论者，闻之于上，上乃下诏云：‘……自今以后，斋供行立，至于称谓，道士女冠可在僧尼之前’。^④”至高宗，道教正式被承认为皇族宗教。“乾封元年（666），春，正月，戊辰朔，上祀昊天上帝于泰山南。……癸未，至亳州，谒老君庙，上尊号曰太上玄元皇帝。^⑤”武则天时，采取了尊佛抑道的政策：“天授二年（691），……夏四月，令释教在道法之上，

①（宋）谢守灏，《混元圣纪》，《道藏》第17卷，第854页。

②《混元圣纪》卷八曰：“大业十三年（617），……十一月，初八日，（帝唐高祖）遣使诣楼观，设醮祈福。……明日，果克京城。”《道藏》第17卷，第854页，文物出版社影印本。

③（宋）谢守灏，《混元圣纪》，《道藏》第17卷，第854页。

④《广弘明集》卷二十五，《道教史资料》第159页，上海古籍出版，1991。

⑤《资治通鉴》卷二百一《唐纪十七》，中华书局点校本，第6346～6347页。

僧、尼处道士、女冠之前。^①”但至中宗登基，老君又被推崇为“玄元皇帝”，并亲受道教法录，自己做了道士皇帝：“神龙元年（705）。二月甲寅，复国号，依旧为唐。……神都依旧为东都，北都为并州大都督府，老君依旧为玄元皇帝。……己未……令贡举人停习《臣轨》，依旧习《老子》。……丙子，诸州置寺、观一所。^②”此后的各个皇帝亦不例外。玄宗“（开元）二十九年（741）春正月丁丑，制两京、诸州各置玄元皇帝庙，并崇玄学，置生徒，令习《老子》、《庄子》、《列子》、《文子》，每年准明经例考试。^③”“天宝二年（743）春正月丙辰，追尊玄元皇帝为大圣祖玄元皇帝。^④”“天宝八载（749）……天下各诸郡各置玄元像于开元观。”武宗时期，信道抑佛更胜一筹^⑤，竟把道观建在了自己的住处：“会昌三年（843），五月，……筑望仙观于禁中”。难怪宋代司马光说：“道家符篆……崇而信之则后魏世祖、唐武宗也。^⑥”总之，道教在唐代受到了统治者的偏袒与保护，道教教团势力得以迅速发展。太原地区又在很长一段历史时期内，是唐王朝的北都，在这里建立道观是势所必

① 《旧唐书·本纪》第六，中华书局点校本，第121页，1975。

② 《旧唐书·本纪》第七，中华书局点校本，第136~137页。此一记载也见于《资治通鉴》卷二百四《唐纪》二十，中华书局点校本，第6473页，1975。

③ 《旧唐书·本纪》第九，中华书局点校本，第213页，1975。

④ 《旧唐书·本纪》第九，中华书局点校本，第216页。

⑤ “会昌五年（845），八月，壬午，诏陈释教之弊，宣告中外。凡天下所毁寺四千六百余区，归俗僧尼二十六万五千人……”。《资治通鉴》卷二百四十八《唐纪》六十四，中华书局点校本，第8017页。

⑥ 《资治通鉴》卷二百四十六《唐纪》六十二，中华书局点校本。

然之事。而龙山周围从东魏开始就有天龙山、童子寺……等诸多石窟的开凿，出于这种借鉴，在龙山开凿道窟，是合乎情理的。

在上述道教的发展中，我们已经看到了自北魏起，“刻天尊及诸仙之像”的活动已经开始。六朝末至初唐间所修道书《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷二中更对这种造像活动有了具体的规定：“凡造像皆经具其仪象，天尊有五百亿象，道君有七十二相，老君有三十二相，真人有二十四相。衣冠华座，并须如法。天尊上帔九色离罗，或五色云霞，山水朵锦，黄裳金冠”。“真人又不得散发、长耳、独角，并须带芙蓉、飞云、元如等冠。”“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。”“天尊平坐捻太无，手中不执如意、拂尘，但空而已。科曰：凡天尊、道君、老君，皆有真人、玉童、玉女侍香侍经。”^①（图八四）

龙山第4、5窟的天尊、真人等造像，完全与以上清规戒律相符，他们衣冠齐整，道貌岸然，天尊坐态端正平稳，真人把诸香华，怡然端庄，这些特点，的确与天龙山石窟优美婀娜的菩萨造像有着规范性区别。然而，时代的美学风范是笼罩在同一时代所有雕刻家们头脑中的美丽光环，雕像自然地流露出唐人注重人体丰姿的质感，以及蕴含在“S”形人物动作中的微妙律动，和注意在体量上区分不同人物等级的差异等特点。在时风之影响下，天尊的傲岸与神俊，使我们似乎看到了唐代大

^① 《道藏》第24卷，第662页。

高玄法師玄冠黃裙黃褐黃帔二十八條列
圖如左



洞神法師玄冠黃裙青褐黃帔三十二條列
圖如左



图八四 《道藏·洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》造像图

画家阎立本《步辇图》中唐太宗李世民高大魁伟、深沉睿智的尊贵仪容；而分立于天尊两旁的真人，其面颊脖颈、身姿动态、衣纹手势又同唐代遗存的诸多绘画、雕塑中的仕女人物有着异曲同工之妙，不由使人联想到唐人对佛教造像中关于“菩萨若宫娃”的美学定评。

第三章 龙山元代石窟考证

龙山的第二期洞窟——元代石窟，是在第一期洞窟的启发下开凿的。前文中所提及的元代碑文已向我们昭示了这样一个事实，即：当时主持我国北方地区全真教教门之事的宋德芳，于 1234 年的春天，往太原西山游玩，寻觅到了古昊观遗址和两个有雕像的道教石窟，由此，引发了他在此开窟造像的动机，于是，第二期石窟的营建工程开始了。

第一节 元代石窟的开凿年代

前文已经谈过，在龙山石窟的所有历史文献中，均记载这里有 8 个洞窟。1995 年，在第 1、2、3 窟西面低矮的崖石中，又发现了一个被废土瓦砾掩埋了多年的洞窟——第 9 窟，关于该洞窟年代的认定，在第四章中还将详细论述，这里先综述元窟的整体情况。现存的 7 个元窟，第 1、6、7 窟均有关于开窟起止时间的题记^①：第 1 窟为“自甲午春至乙未冬，三洞功毕”，即公元 1234 年春至 1235 年冬，这是对第 1、2、3 窟开窟时间的记录；第 6 窟为“自戊戌春至己亥秋工毕”，即 1238 春至 1239 年秋完工；第 7 窟为：“三载洞功毕”和“丙申

^① 在龙山石窟元窟中，仅第 1、2、6、7 窟留有题记，且第 2 窟题记没有关于开窟年限的记录。

应钟，祖堂功毕”，由此推知，该窟开凿的年限为 1234 ~ 1236 年。综上所述，龙山第二期工程的前后时间应为：1234 ~ 1239 年。从元窟题记中，我们进一步得知，主持建窟人除了宋德芳，还有他的弟子秦志安和李志全。

从龙山元窟所处的地理环境位置和总体布局进行推断，主持人是围绕着唐窟全面规划后营建的：第 1、2、3 窟开在第 4、5 窟之西，分上、中、下三层有序排列，三个石窟的外壁还满刻着大面积的云龙纹（大部分已剥蚀），各种迹象表明，最初，人们是靠外部的木构建筑登临内部观瞻的^①，该三窟与第 4、5 窟均坐北朝南；第 6、7 窟开在 4、5 窟之东，随崖面转而向北，面东开凿；由此形成了团团相抱之势；而无雕像的第 8、9 窟却建在 1 ~ 7 窟——整体窟群的外围，第 8 窟位于 4、5 窟前方的呈三角形的岩石上，第 9 窟则在 1、2、3 窟西边低矮的崖石中，此二窟亦坐北朝南，并呈对称布局。考察结果还表明，在整体窟群的顶端原建有高大的殿阁，其屋檐、廊柱向南（即向整体窟群的正前方）一直延伸至第 8 窟的顶端。从我在霜树尽摧枯叶的冬季为龙山拍摄的全景来看，石窟的整体造型，恰如一只在广袤天地间遨游的巨型大鳌，兀立于龙山之顶，从而进一步印证了元

① 在龙山第 1、2 窟内的地面，都凿有通道口，考察结果表明，它们并非元人雕凿，应为窟群外部建筑毁圮后所开凿。因为第 1 窟通道口，破坏了第 2 窟藻井的完整性；第 2 窟的通道口，开在第 3 窟东壁真人北侧，正壁卧像的头上方，从对雕像的尊崇和保护等角度来看，均不符合情理。

代碑文和文献记载对建成后的龙山窟群的形象描述：“殿阁峥嵘，金朱丹雘，如鳌头突出一洞天也！^①”而龙山第2窟题记：“披云之老仙，占龙山之□，凿千寻碧玉之岩，幻数洞黄金之像。玄台共汉月争高，杰阁与晨霞相抗”也向我们传达了石窟雕像和建筑给时人的审美感受。难怪该窟群即此“……遂为西州伟观，是时风行汾晋，所至车马填咽”的盛况出现在世人面前^②。我们可以想象，当时宏伟壮观的全真道石窟造像和建筑，曾在多少人的心里引起了震撼，又给多少人留下了难忘的印象啊！

第二节 元代石窟的共同特点

从龙山石窟实地考察中可以见出，第二期洞窟——元代石窟，有如下的共同之处：

一、洞窟形制

以方形、弧角平顶为多，除去无雕像的第8、9窟外，其余有雕像的洞窟都开得比前期的尺度大。出现了圆形、圆顶列像窟和方形、平顶、三壁设台不设像的洞窟。第7窟还有前室，并刻有力士浮雕（被盗）。

二、造像题材与组合

发生了明显的变化，围绕当时兴起的全真道教尊崇供奉的偶象及修炼方式，出现了虚皇及虚皇十天像、三

① 元中统三年（1262）《玄都至道披云真人宋天师祠堂碑铭并引》，《道家金石略》第546页。

② 元《玄都至道崇文明化真人道行之碑》，《道家金石略》第613页。

清像、卧化像、辨道像（或宋披云像^①）和七真像等题材，各窟依次出现了二十一天尊、三天尊六真人六侍者、一真人二侍者、一天尊二真人一童子、七真人一女侍者^②等无一雷同的样式。

三、台座

一般与两壁通连。即使是方座，较之前期洞窟既高且长，装饰亦规整有序；又有三壁设台不设像者，这种专为“道士栖止辩道之所”^③较罕见。

四、造像式样

（一）服装。天尊着三角掩合式宽边褐、帔，系腰带，著长裙，正襟危坐；真人或坐或立，有的足蹬云头履，他们着同式裙、褐、帔，但袖口宽阔、带饰扣环和蝴蝶结，领口亦较前期小。侍者中，童子腰扎饰带，与年长的男相一样，均着幞头、穿合身的道袍；女相则宽袍大袖，披流苏披巾。

（二）面相。椭圆适中。天尊因其头部大部分被盗，现仅能从第2窟正壁三清像中幸存的天尊像来观察其尊容。天尊束发戴莲花冠，多留山羊胡。而从日本学者所

① 笔者曾认为，第6窟辨道龕内是宋德芳的弟子秦志安、李志全为歌颂自己的师傅主持修建龙山石窟有功，根据其有生以来修道的经历，雕刻的道像（详见拙作《龙山石窟历史分期问题研究》一文）。而日本学者常盘大定、关野贞与我国石窟专家李裕群先生认为，窟中主像系宋披云。

② 第7窟南壁有凿盗痕迹，怀疑原来同北壁相对处也有一女侍者，那么，第7窟的七真人一侍女，即应改作七真人二侍者。

③ 成化《山西通志》：“（太原龙山）……第七、第八龕俱名辨道龕，乃道士栖止辩道之所。”

拍的照片看，天尊亦有长须或无须者，真人头戴高冠，亦有留须者。

（三）衣纹。衣质绵厚，均作阴线阳刻，折叠有致，垂直下落，富有装饰感。

（四）手势。以不露手的袖手为多，亦有捧贡品、握经卷、执笏板等动作，但一般不露手。

（五）体量和姿态。天尊、真人、侍者在体量的比差上有所缩小，第7窟几近相同。天尊除第1窟东、西两壁二十天尊作腾云驾雾直立状，一般取正襟危坐势，其神情慈和安祥，俨然一副仙风道骨的长者风范；真人除一者取安然卧睡状外，或坐或立，全然一副肃穆、简正、清畅的道家之气；男侍或青年，或童子，把经卷，握诸物，毕恭毕敬；女侍肩披巾，身着袍，捧贡品，亭亭玉立。

五、雕刻技法及风格特点

布局严整有致，装饰华赡简括，刀法平直洗练，尤以第1、2、6、7窟中的龙凤藻井和闲云野鹤等浮雕和高浮雕最具特色，其艺术水平可谓同时代作品中的佼佼者。

第三节 与元代相近时期石窟之比较

龙山元代石窟产生的历史年代，距南宋最终灭亡的1279年，整整还有40余年，此时，我国的石窟艺术已呈式微态势。惟四川和个别省份的石窟凿建工程仍有延续。就笔者统计，能与龙山石窟相近年代可做比较的、最具代表意义的是四川大足南山南宋绍兴年间（1131～

1162) 的道教石窟、大足宝顶山南宋淳熙——淳佑年间(1174~1252)的佛教石窟,以及蒙古建元后于至元十九年至至元二十九年(1282~1292)在浙江杭州飞来峰石窟续凿的石窟。与前三者相比,就造像题材而言,四川大足南山道窟与龙山石窟同属道教题材;从石窟雕凿年代来讲,大足宝顶山部分石窟与龙山石窟较为接近;从历史朝代来说,杭州飞来峰石窟与龙山石窟同为元代作品。然而,由于各方面的原因,它们之间存在着较大的差异性。

一、大足南宋道教石窟

石窟艺术本源自佛教,故而佛教造像在中国历来是其主流,道教石窟为数甚少。就目前所知,除了前面提及的陕西省有个别佛道合一的石窟外,该省尚有一些北朝道像遗存,但表现形式是单体的造像碑。经国家文物部门考察的结果表明,道教石窟造像遗存最集中的是四川省。就四川省而言,现已发现道教石窟造像的地区,规模较大的有绵阳的玉女泉、灌县青城山的天师洞、安岳县的玄妙观、剑阁县的鹤鸣山、丹棱县的龙鹄山、大足县的南山、舒成岩等地的摩崖造像群,其他还有一些规模较小的道教石刻^①。其中,大足南宋的道教造像是四川宋代道教石窟的代表作,它们在中国宋代道教史和中国美术史中都具有一定的典型意义。

① 参见吴觉非《试谈四川的道教石刻》,《四川文物》,1984年第2期;曹恒钧《四川荣县与绵阳石刻造像》,《文物参考资料》1956年第12期;胡文和、刘长久《大足石窟中的宋代道教造像》,《世界宗教研究》1987年第3期。

就大足南宋道教石窟而言，大体表现出以下的特点：

（一）龕窟的形制、台基、背光样式

基本借鉴了同期佛教造像的样式。如在大足宋代的17个道教造像龕窟中，只有4个是窟，其中三清洞为中心塔柱窟。又如很多雕像的背光为莲瓣形火焰纹，台坐则为莲花座，这些作法与晚唐、五代、北宋时期四川佛教石窟的作法相同，与四川唐代道教造像也有相似之处。又如在舒成岩三清古洞中，主尊元始天尊头顶华盖毫光，中二道各绕成三圈，每圈内有一趺坐的化天尊像，这种表现形式，在四川夹江、大足北山北宋和南宋初期的某些佛教造像龕窟中早就出现了。

（二）造像的题材与组合

内容丰富而庞杂，所祀道像，以斋醮祭祀的尊神为主体，又杂以俗神和仙在内，主要有三清像、四御（或六御）、外加东王公、西王母、诸天帝、传经法师、山川神、自然神和供养人等，并具有巴蜀地区独有文化渊源的特色。^①宋代统治者尊崇道教，其中以真宗、徽宗为最。宋朝皇帝姓赵，不可能像李唐王朝那样以老子为祖宗，而是假托玉皇之命，另造了一位赵姓祖师爷，名赵玄朗。宋真宗做梦见到“先祖”赵玄朗：“吾人皇九人中一人也，是赵之始祖；再降，乃轩辕黄帝；后唐时复降，主赵氏之族，今已百年。皇帝善为抚育苍生，无

^① 胡文和、曾德仁《四川道教石窟造像》，《四川文物》，1992年第1、2期。

怠前志。^①”为了避讳，宋代才称太上玄元皇帝为太上混元皇帝，称玄圣文宣王为至圣文宣王。大足石门山三皇洞，供奉的是玉皇、东岳、紫微大帝，反映的是宋代道教所祀之神仙体系，目的是为了抬高赵家王朝的“圣祖”赵玄朗在道教神仙体系中的地位，借助神权的力量巩固自己受命于天的地位。而在大足宋代 15 个纯道教龕窟中，以玉皇、东岳、紫微大帝为组合的三皇像就占了 5 龕，而在宋代道教神仙体系中地位最高的三清像，只有 2 个龕龕，唐代最盛行的老君造像仅为一龕。又如三清洞中心塔柱窟，窟中心方柱正面上下两层开龕，雕凿玉清、上清、太清三像（图象与舒成岩三像相近），方柱两侧，窟左右二壁以及后壁浮雕 233 尊应感天尊像，较完整地保存了三清及其部属初创时的面貌。

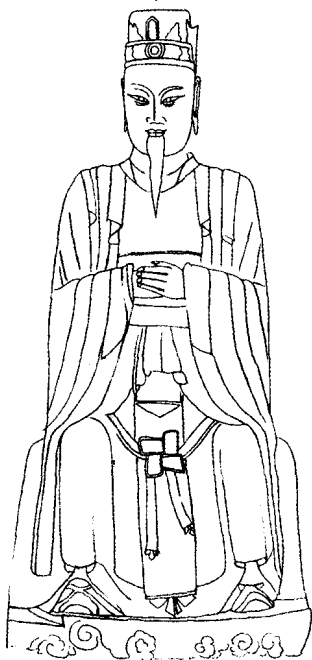
（三）雕像样式

不同程度地吸收了四川唐宋佛教石窟中的很多特点。如三皇、玉皇、东岳、紫微大帝等天尊的面相一般为长椭圆形、广额方颐、鼻梁与前额平连等特点，明显地吸取了同期佛造像的特点，石门山玉皇大帝龕下的千里眼和顺风耳造像，舒成岩紫微大帝龕中左右六臂和四臂护法神像，与同期大足佛教石窟中的力士和护法神几近相同。当然，大足道像亦有自己的创造，如天尊多卧蚕眉、丹凤眼、眼角略上挑，有的额下有山羊胡须，身材厚实丰满，着帝王服饰，神态庄严肃穆，雍容大度，俨然一副中国古代帝王的理想形象。又如南山注生后土圣母、舒成岩

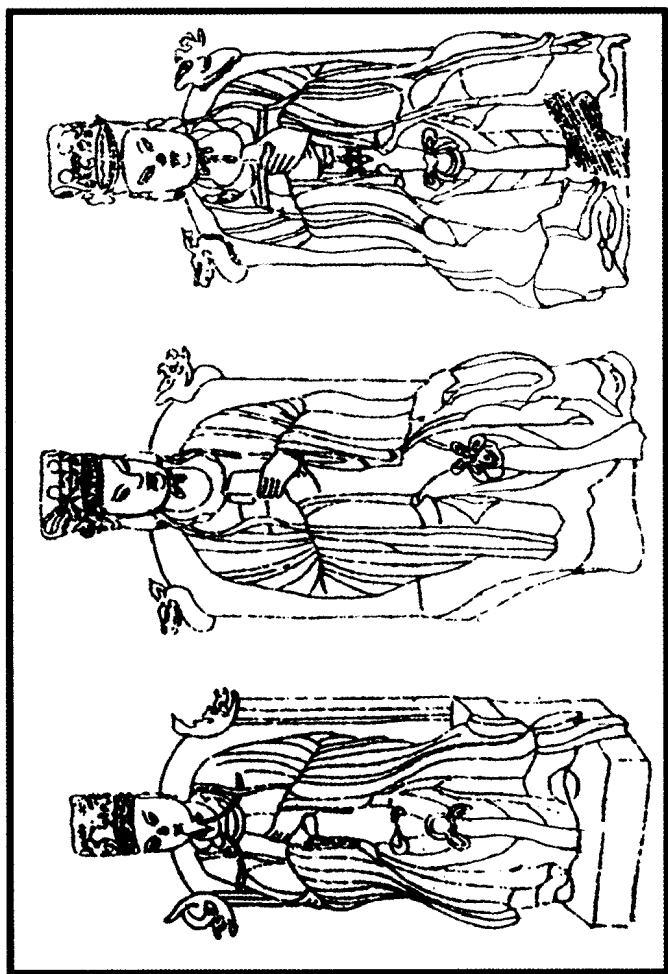
^① 《宋史纪事本末·天书封祀》，中华书局点校本，第 170 - 171 页，1977。

淑明皇后、三清古洞元君等造像，颜容端庄，衣饰华丽，颇似宋代宫廷中的中青年后妃。而天尊一般头戴无旒平顶冠，颌下三绺胡须，身着袍服，双手当胸捧圭。左右两侧雕出男女侍从恭肃侍立。后壁与两侧壁转角处各有三尊供养人像，手捧供物，成为这一时期里四川道像的基本定式。（图八五、图八六、图八七）

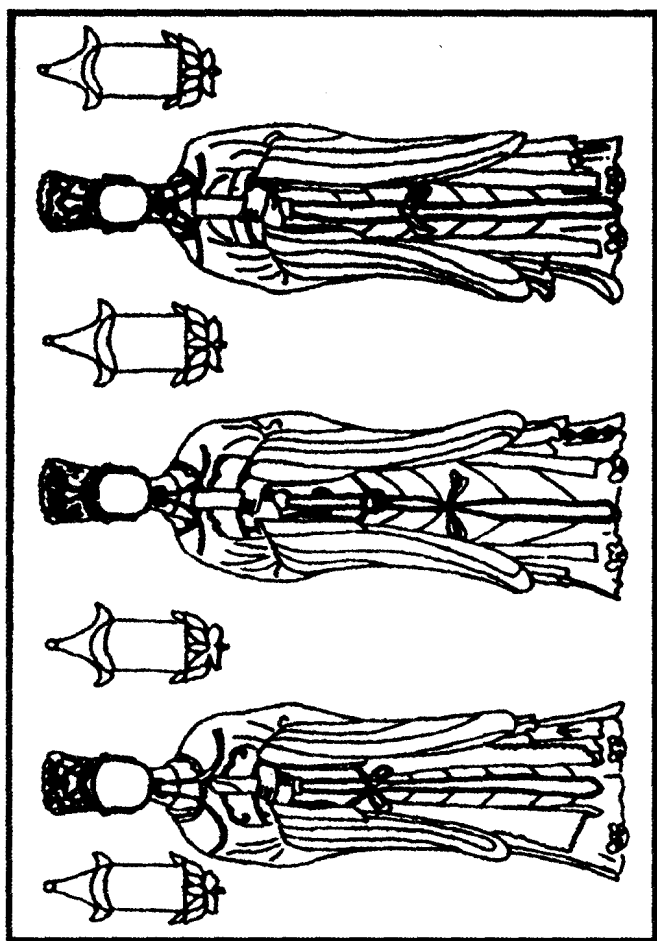
与四川南宋道像比较，太原龙山元代石窟产生的年代晚近百余年，其佛教造像的影响较之唐代已明显减弱。洞窟形制和台基样式是根据造像的题材内容，进行通盘规划设计的。无论是圆形穹窿平顶、矩形平顶和设台不设像的窟制，都与所刻划的具体内容协调一致，台基、台座的设置一般与壁面通连，其上装饰亦很少。造像的背光均作圆形火焰纹。雕像的题材与组合集中，单



图八五 大足宝顶山
小佛湾顶坛
六祖师之一



图八六 大足石门山宋代三皇洞正壁三皇像



图八七 大足石门山宋代三皇洞左壁造像

纯、又自成系统，它以全真道师承嫡传序列为其内容，从最高虚皇天圣境，到三清天，再至全真教主王重阳、玄门列祖、披云真人（宋德芳）等形象，依次开窟，从具体内容到整体布局，再到具体形像的塑造，统一而谐调。从雕刻样式和风格等方面来说，却与四川大足道像有一些相近之处。如天尊面相，均呈长椭圆形，眉目清秀周正，表情肃穆，留山羊胡；有的真人头戴高冠，服装舒袍广袖，作帝王装等。

二、大足宝顶山石窟

从石窟雕凿的年代来看，四川大足宝顶山石窟造像与太原龙山道窟最为相近，然而一是佛，一是道，题材样式全然不同；从雕刻整体布局上看，宝顶山石窟的主体工程是在大佛湾里沿着长约280米，呈马蹄形山的湾崖面开凿的摩崖造像，而龙山元窟却是在唐窟的基础上，以一整块岩石作为窟群的主体，进行规划，统一安排，使其最终成为一个完整的



图八八 大足宝顶山第20号
摩崖《戒酒图》组雕
之一“劝饮”

艺术形象的。因此，注重窟群整体的规划与布局，二者似有着一定相同的着眼点。在雕刻技法方面，二者也有一些共同的時代特点，如，服装、衣纹、手法等。（图

八八)

三、杭州飞来峰石窟

一般学者都将杭州飞来峰元代石窟认作该时期里最为精美的石刻造像，太原龙山道教石窟要比它的时间早50多年。因石窟的造像题材从本质上讲差异性较大，两者在这方面可比性不大。前者大多为龕形造像，且风格分汉、梵两式，尤其是梵式为藏传喇嘛教样式，就更是如此。值得注意的是，我国的石窟艺术自南宋开始，出现了注重雕像与环境相结合的构思与创造，从这个意义上讲，龙山道窟与杭州元窟确有着一些微妙的类似之处。龙山道窟选择在松柏苍郁山峦环绕的龙山峰顶一有秃兀岩石，下面是悬崖的地点，窟群最终拟作一巨型的大鳌形象，由于本身光秃，又踞高临下，洞中人物雕像的视线可以透过洞门，面对苍天林海，颇具一种远离人世，神游天地，超然物外的审美感受。这与杭州飞来峰元代石窟中某些菩萨龕像选择了临流听泉的最恰当位置，龕像的朝向与雕像的神态，都有意着眼于欣赏因日月的阴晴圆缺所造成的自然景观的美景变化，由此给观瞻者留下了无限遐想的空间和余地。从这一点上来看，笔者认为它们的着眼点应是基本相同或接近的，都表现出元代雕像新的特点和新的创造。

第四节 历史成因

龙山元代石窟初始建成的盛景，已随着岁月的流逝离我们远去。所幸的是，洞窟中留存的题记，为我们探究为什么要在这里修建全真道窟提供了重要的线索。这

些线索包括：一、开窟的时间：即 1234 ~ 1239 年；二、主持建窟人：宋德芳及其弟子秦志安和李志全；三、开窟的目的：为蒙元皇帝及其臣僚、子民祈福。

然而，面对这个规模不大却须花费一定工本的石窟群，我们仍存许多疑问：宋德芳是什么人？他选择这个时间在太原龙山修建全真道窟有什么特殊意义？客观历史环境为他提供了哪些有利条件？下面就让我们循着这条思路去探索龙山石窟的历史成因。

一、宋德芳的生平^①。

《道家金石略》中的三通元代碑文：1、元中统三年（1262）《玄都至道披云真人宋天师祠堂碑铭并引》；2、元至元十一年（1270）《玄都至道崇文明化真人道行之碑》；3、元延祐七年（1320）《玄通弘教披云真人道行之碑》大概是记述宋德芳生平之最详备者。

宋德芳（1181 ~ 1247），字广道，讳德芳，号披云。山东莱州掖城人。自幼聪慧过人，12 岁从全真道教主王

^① 协同宋德芳开窟的还有秦志安和李志全。据《道家金石略》第 486 ~ 487 页《通真子墓碣铭》载，通真子，讳志安，字彦容。出于陵川秦氏。河南破，北归，遇披云老师宋公于上党，略数语即有契，因执弟子礼事之，受上清大洞紫虚等篆。后来，宋德芳组织校讎《道藏》之时，“通真子校书平阳玄都以总之，其于三洞四辅，万八千余篇幅，补完订正，出于其手者为多”。校书“起丁酉，尽甲辰（1237 ~ 1244）”，当年五六月就去世了。该碑文是由元代著名学者元好问撰写的。又据《道家金石略》第 581 页《大朝故讲师李君墓志铭》载，李讲师讳志全，字鼎臣，太原太谷人。少业进士。丘长春赴元太祖从西归来后，他“策杖徒步谒见于奉圣龙阳观，授以道妙暨讳名。”后跟随宋德芳奉朝旨收拾、讎校《道藏》，“始终十年，朝夕不倦”，教主真常宗师奉恩例，赐公纯成大师、提举燕京玄学。未几复还天坛旧隐，终年 72 岁。

重阳七大弟子之一的刘长生（处顺）习道，长生去世后，又改事全真道新掌门人丘长春（处机）。他对“儒道经书，如《春秋》、《易》、《中庸》、《大学》、《庄》、《列》等，尤所酷好。外虽诗书子史，亦罔不涉猎。于中采其性命之学尤精粹中正者，涵泳履践，潜通默识，光明洞达，动与之会。”^① 1219年，成吉思汗在新疆阿勒泰向蛮命部大举进攻之时，特差人诏请当时驰名于北方的全真道教主丘处机前往接见^②。翌年，丘挑选十八门人一同前往应诏，宋德芳在被选之列。丘去世后，清和嗣法，命宋德芳为全真教门提点。1232年、1233年，他受大行台外郎崞州王纯甫和大丞相平阳胡天禄之请，赴山西崞州（今忻州）、平阳（今临汾）主持醮事^③。第三年——1234年春，宋德芳游太原西山，得古昊天观故址，有二古洞，皆道家像。由此引发了他在此续建“七窟^④”之事。1237年，昊天观主体建筑落成之秋，胡丞相又设大醮于平阳，真人继主之^⑤。在平阳长春观中，他想起当年长春师（丘处机）与自己私下议及丧乱以来，道经泯坠，渴望有朝一日恢复之情景，即与门人秦

① 元中统三年（1262）《玄都至道披云真人宋天师祠堂碑铭并引》，《道家金石略》第546～548页。

② 《元史·释老传》：“岁己卯，太祖自乃蛮命近臣扎八儿、刘仲禄持诏求之。”中华书局点校本，第4524页，1976。

③ 醮：一种祷神的祭礼。宋玉《高唐赋》：“醮诸神，礼太一。”后来专指僧道为禳除灾祟而设的道场。

④ 关于龙山元代石窟数目的考证，详见第四章。

⑤ 元延祐七年（1320）《玄通弘教披云真人道行之碑》。

志安谈起如何实现这一宏愿之事。消息传出，立即得到丞相胡天禄的全力支持和资助。于是，搜集、雠校、刻印、装裱、储藏道经的工作开始实施。历时六年，搜罗遗逸道书七千卷，包括“三洞三十六部之零章，四辅一十二义之奥典”的道藏，终由弟子秦志安等组织、监督，宋德芳亲自参校，“补完亡缺”，全部完成。此后，他又四处讲道，因其传教无类，直使“门徒半天下”。他还“犹假余力，建立宫观，自燕齐及秦晋，接汉沔，星分棋布，凡百余区。”宋德芳在为全真道宣播教义的过程中，可谓披星戴月，不辞劳苦，四处奔波，直至1247年（64岁）逝世。因此，在其生前与死后，他不仅受到广大门徒信众的拥戴，还5次被皇家赐以封号：“己亥（1239），合西歹太子赐以披云真人之号。”“乙巳（1245），皇子阔端（太宗次子）加以玄都至道之称。”“辛亥（1251），皇太弟旭烈崇以披云天师之位。至元丙寅（1266），塔察儿大王^①褒以玄都教主流通至道披云天师。庚午（1270）春三月，今主（世祖忽必烈）上玺书追赠玄通弘教披云真人。”^②

三通碑文可以见出，宋披云被后人称道的内容，主要包括：

（一）蒙元建国之初，他是随全真道教主丘处机远

^① 塔察尔，《元史·列传》第六：“塔察尔一名倭盍，居官山。伯父博尔忽，从太祖起朔方，直宿卫为火儿赤。火儿赤者，佩褭鞭侍左右也。由是子孙世其职。”中华书局点校本第2952页。《玄都至道崇文明化真人道行之碑》曰：“皇太弟国王塔察儿命宣使孙公又赐号曰……”

^② 元《玄都至道崇文明化真人道行之碑》，《道家金石略》，第613~614页。

赴北国朝见元太祖成吉思汗的十八门人之一；

(二) 他曾一度担任过继王重阳、丘处机等全真道教主去世后，实际意义上的教门提点；

(三) 他主持兴建了太原龙山全真道窟；

(四) 他亲自组织、参与、整理、完成了浩繁庞杂的《道藏》编修工作；

(五) 他借助各方力量，在燕（河北）、齐（山东）、秦（陕西）、晋（山西）一带^① 修建宫观凡百余处。

(六) 他的功绩获得了蒙元皇家授予的 5 次非同一般的礼誉。

由此可以得出这样一个结论，兴建太原龙山全真道石窟，是宋德芳一生主要的业绩，也是他一再受到蒙元皇家嘉奖的主要缘由之一。

二、宋德芳建窟选择的时机与地点

我们先来看这样一些文字记载：

(一) 《元史·太宗纪》：“（太宗）六年甲午（1234）春正月，金主传位于宗室子承麟，遂自经而焚。城拔，获承麟，杀之。宋兵取金主余骨以归。金亡。”^②

(二) 元中统三年（1262）《玄都至道披云真人宋天师祠堂碑铭引》：“（宋德芳）甲午（1234 年）游太原西山，得古昊天观故址，有二石洞，皆道家像。壁间有宋

① 《道家金石略·济源十方祥万寿宫记》还有关于宋德芳赴河南宣教的记载：“适遇东莱披云真人行化到此方（河南济源），颇留意卜筑。……师以其结缘良厚，特出财力，修建琳宇。”

② 《元史》，中华书局点校本，第 33 页。

仝二字，修葺三年，殿阁峥嵘，金朱丹雘，如鳌头突出一洞天也”。^①

(三) “自甲午(1234)春至乙未冬，三洞功毕。”(龙山第2窟题记)

三个日期几近完全一致！也就是说金朝的灭亡时间和龙山元窟的动工时间，基本相同！这是一种偶然的历史巧合？还是有什么未被说清的因果关系？从道理和文字上都可以做这样的理解和推断，金朝灭亡的时间正好发生在宋德芳营建石窟之前。因为，第一，《元史》以及《宋史》、《金史》都记述金亡的时间是在甲午春正月^②。虽然元碑记述宋德芳游太原西山的时间仅有甲午年号，而无具体的时日，但龙山题记说得清楚，元窟的营建是在甲午年春天开始的。那么，按碑文上所说是先游西山，后有凿窟的。所以，题记中的春天，一定是金朝灭亡以后的春天了。理由是，宋德芳即使是正月游西山，赶在本月开窟也是不太可能，或不合情理的。因为筹建开窟的准备工作，是一个较为复杂的过程。第二、题记中的“春”，包括三个月的“春季”，其中可以把正月说成是春，及至四月也可以作春来讲的。即使由于当时交通不便，信息传递尚不发达，宋德芳作西山之游

① 《道家金石略》第546页。其余元碑与此碑大致相仿。

② 《宋史·帝纪》卷四十一：“端平元年春正月……，史嵩之露布告金亡”，中华书局点校本，第800页；《金史·帝纪》卷十八：“(天兴)三年正月……，承麟即皇帝位。百官称贺，礼毕亟出捍敌，而南面已立宋帜。俄顷，四面呼声震天地。南而守者奔门，大军人，与城中军巷战，城中军不能御。帝自缢于幽兰轩。……末帝为乱兵所害，金亡”。中华书局点校本，第402~403页，1977。

时，金朝灭亡的消息尚没有传来，那么他在开始修建全真道窟时，也一定已经获悉了这一“迟到的”新闻，或是“喜讯”。这种可能性是存在的。这样一来，题记中写的：“……祭酒披宣，祈祝延年。当今天子，亿万斯年。波及臣佐，嵩呼庆贺。风雨若时，生灵安妥。”的语义就显得合情合理，更容易理解了。再根据以上碑文所讲，他在1232、1233年就来到山西为大行台外郎崞州王纯甫和大丞相平阳胡天禄主持醮事，他来太原西山游玩，也不会是完全无目的的。查阅史书中有关甲午（1234）年，太宗窝阔台六年前后的政局，正是蒙元军队已经完全占领了河北、山西、陕西等地，越过河南一带，灭金，向南宋正式发起大举进攻的时期。那么，作为当时全真道教提点的宋德芳，来到曾经是唐王朝起兵之地的太原，寻觅“古昊天观遗址”，又在这里造全真道像，为蒙元皇帝祈福，并为辅佐蒙元皇帝的臣僚们欢呼庆贺胜利，应该说他是有用意的。

众所周知，开凿有一定规模的石窟，须要有一定人文历史环境下所积蓄起来的宗教力量的支持，而宗教势力的形成与发展，又与广大民众在一定社会条件下所产生的心理需求密切相关。不可忽视的是，纵观中国历史，宗教势力的最终命运，往往取决于当朝政治集团的好恶与抑扬态度。而当政者及欲坐江山者往往又借助宗教势力及其思想的影响，以实现收笼民心，发展、巩固自己的政权为目的。就山西来说，就大同云冈和天龙山石窟而言，它们均与当朝国家政治集团有着一定的联系。而太原龙山唐代道窟的修建，亦与李唐王朝扬道抑

佛的政策不无关联。因此，在我们追究全真道何以在太原修建石窟时，全真道教的发展和它与蒙元统治集团的密切利害关系、太原特殊的人文历史环境、人民群众在特殊历史时期里形成的特殊心理等等，都应是龙山石窟得以建成的重要因素。

三、频遭厄运的太原城

太原，除有晋阳一名外，还有“龙城”之别称。所谓“龙城”的产生，是由于北齐高氏、唐朝李氏、后唐的李存勖、后晋的石敬瑭、后汉的刘知远，都从太原发迹、建国称帝。当然其中原因主要还应包括当时的太原，地势险要，易守难攻，经济发达，食用易取，文化先进，民性强毅的特点被他们所利用的缘故。逮至北汉时，刘崇割据太原周围十州之地与后周、北宋抗衡，经历四代皇帝，28年。数经周、宋攻伐而不亡。

赵匡胤取代后周建宋后，北宋接连两次北伐刘汉，其中，赵匡胤亲征一次，但也未能如愿。直至太平兴国四年（979）赵宋二代皇帝赵光义，积全国精兵，率战将百员，御驾亲征，“四下河东”，长达五个月，偏于晋阳一隅的北汉政权才在粮尽援绝的情形下开城投降^①。赵氏对北汉凭借晋阳，对垒20多年而不下，尤其是太原军民的反抗，痛恨有加，故“诏毁太原旧城”^②、新建象征其镇压胜利的平晋县于汾河之东，“纵火焚太原庐舍，

① 《宋史·本纪》第四，中华书局点校本，第60~62页，1977。

② 明陈邦瞻《宋史纪事本末·平北汉》，中华书局点校本，第74~77页。

老幼趋城门不及，焚死者甚众”^①。就这样，一座岁经千余年发展起来的文明古城，在赵宋王朝的摧残下，从太原的土地上消失了。然而，赵宋毁灭太原城后，宋王朝就此失去了北方的屏障，为它后来的灭亡埋下了隐患。对于赵氏这一灭绝人性的暴行，对太原民众的英勇反抗，金元大诗人元好问曾作诗道：

君不见系舟山头龙角秃，白塔一摧城覆没。

薛王出降民不降，屋瓦乱飞如箭镞。

汾流决入大夏门，府治移著唐明村。

只从巨屏失光彩，河洛几度风烟昏。

东阙苍龙西玉虎，金雀觚棱上云雨。

不论民居与官府，仙佛所庐余百所。

鬼役天财千万古，争教一炬成焦土。

至今父老哭向天，死恨河南往来苦。

南人鬼巫好禳祥，成夫畚锸开连圉。

官街十字改丁字，钉破并州渠亦亡。

几时却到承平了？重看官家筑晋阳。^②

赵光义焚毁晋阳城后，命潘美在晋阳城废墟北三十里的唐明村、三交村建立了一座新城，即元氏诗中所述的“府治移著唐明村”。潘美所筑的太原新城，规模远不及晋阳古城，是一座非常狭窄的土城。城中街道为“丁”字，即元诗“官街十字改丁字”之句。因此也就有了修

① 明陈邦瞻《宋史纪事本末·平北汉》，中华书局点校本，第77页。

② 《过晋阳故城书事》，《元好问全集》卷第四，第91页，山西人民出版社，1990。

筑丁字路，是为了钉破太原的“龙脉”的历史传说。

当太原城又一次出现在晋阳大地之后，它便成为北宋与辽国两相抗衡的前沿阵地。宋辽对峙之时，偏处辽东的女真族部落迅速崛起，于收国元年（1115）建金。北宋朝廷原打算借助金兵收复被辽占领的幽云十六州，就于金天辅元年（1117）左右同金达成了协议^①，却不料金迅速灭辽（1125）^②后的当年，继而开始了攻打宋朝的战争。他们长驱直入，一直打进河南。被金兵重重包围的太原军民，又一次坚守城池，拒不投降，与金兵展开了长达 260 天的殊死决战。直至城中饿死者十之八九，太原陷落^③。1126 年冬，宋降金，北宋亡，山西包括太原地区的抗金活动又持续了长达数十年的时间。金在占领山西后，为解决劳动力问题，曾几次将山西大量民众迁往上京（今黑龙江阿城县南白城）和岭东地区。又把关外的女真族民户移往关内，以解决中原士民“怀贰”的矛盾。这些举措，对监视和镇压汉族人民的反抗确实起了相当大的作用，但也激起了强烈的民族仇恨。

① 《金史·本纪》卷二载，金太祖天辅元年十二月，“宋使登州防御使马政以国书来，其略曰：‘日出之分，实生圣人。窃闻征辽，屡破敌。若克辽之后，五代时陷入契丹汉地，愿下邑。’二年正月庚寅，辽双州节度使张崇降。使散观如宋报聘，书曰：‘所谓之地，今当与宋夹攻，得者有之。’”中华书局点校本，第 30 页，1975。

② 《金史·本纪》卷三载，太宗完颜晟天会三年（1125）二月，金将完颜娄室在应州新城东的余睹谷，俘获辽天祚帝耶律延禧。辽亡。中华书局点校本，第 52 页。

③ 清李有棠《金史纪事本末》卷六，中华书局点校本，第 126 页，1980。

因此到金末“贞祐南渡”^①后，黄河以北的民族仇杀即而掀起，女真人几乎被屠戮净尽，甚至掘坟墓弃骸骨。同时，金朝后期，地震、旱灾、蝗灾等自然灾害纷至沓来，振灾情况史不绝书^②。而成吉思汗建国后（1206年），蒙古军与金军在山西反复争夺地盘的时间长达二十年，直至1234年金朝灭亡。可想而知，经历了二百年动荡政局的太原地区民众，痛恨战争，对和平安宁生活的想往已达到了怎样的程度。

四、全真道的兴起

当金人的战马纵横驰骋于中原大地，形成南北对峙局面之时，我国北方道教内部的宗派纷起。太原虚丹道人李鼎《大元重修古楼观宗圣宫记》曰：“金大定（1161~1190）初，重阳祖师出焉，以道德性命之学，唱为全真，洗百家之流弊，绍千载之绝学，天下靡然从之。^③”王重阳将儒道释思想融合为一，创立了全真道。“金元之际，又有刘德仁创立的大道教，后称全大道教，萧抱珍创立的太一教，均行之于河北。但历时不久，即湮没无闻。唯有全真道因王重阳的弟子丘处机见重于元太祖，而盛极一时。^④”事实上，“金熙宗而下，诸帝皆信

① 《金史·本纪》卷十四记载，1214年（金宣宗贞祐二年），由于金兵屡战屡败，蒙古兵步步进逼，五月，金宣宗“决意南迁，诏告国内”，迁都南京。史称“贞祐南渡”。

② 《金史·志第四·五行》，第536、539、540、541页，中华书局点校本，1975。

③ 《道家金石略》，第552页。

④ 《中国大百科全书·宗教卷》，第61页，“道教”条，中国大百科全书出版社，1988。

道，或召见羽客，或亲幸宫观，斋戒设醮，焚香祭祷，恩赐观名，赠以道号。可见道教不仅仅是汉民族的一种信仰，也是女真族的信仰。^①”而作为当时在北方地区名声大振的丘处机，在他挑选众弟子赴元太祖诏请之前，金朝和南宋朝也已先后有使者奉诏请之，但都被他婉言谢绝了。他之所以“南京^②及宋国屡召不从；今者，龙庭一呼，即至。何也？伏闻皇帝天赐神勇，不忍相违，且当冒雪冲霜，图其一见。^③”文中“天赐神勇”四字，可见丘处机已清醒地看到了宋、金、蒙的斗争，优势在蒙元一方。应该说在他带领十八弟子，不辞千辛万苦，毅然北上之时，就已预见到蒙元王朝最终胜利的大结局，当然他也想借蒙元朝廷的力量推进全真道的发展，扩大自己的势力范围。丘处机赴北国，也有为饱受战争践蹂的民众，去劝说成吉思汗及时阻止手下将士滥杀无辜，使天下太平的目的^④，他为成吉思汗献上了具体的治国之策^⑤，因此而得到元太祖高度赞扬和礼遇。

① 詹石窗《南宋金元的道教》第67页，上海古籍出版社，1989。

② 这里指金国。

③ 《辍耕录》卷十第四引《陈情表》。此说也见于《元史·释老传》“丘处机条”：“金、宋之季，俱遣使来召，不赴。”中华书局点校本，第4524页。

④ 《元史·释老传》：“太祖时方西征，日事攻战，处机每言欲一天下者，必在乎不嗜杀人。及问为治之方，则对以敬天爱民为本。……岁癸未，太祖大猎于东山，马踏，处机请曰：‘天道好生，陛下春秋高，数畋猎，非宜。’太宜为罢猎者久之。时国兵践蹂中原，河南、北尤甚，民罹俘戮，无所逃命。处机还燕，使其徒持牒招求之于战伐之余，由是为人奴者得复为良，与滨死而得更生者，毋虑二三万人。中州人至今称道之。”中华书局点校本，4524~4535页。

⑤ 见耶律楚材《玄风庆会录》第八。

作为跟随丘处机多年的宋德芳，对元朝最终胜利应该是早有认识的。

五、时局为宋德芳建窟提供了方便。

全真教主丘处机带领十八门人完成北上任务归燕后，曾对宋德芳讲过这样一句话：“汝缘当在西南”^①。也就是说，宋德芳播扬全真道的任务在西南。与其说是师傅的话应了验，不如说是蒙元权力集团非常重视全真道举行的大醮活动，以巩固和扩大自己的政治和军事影响。总之，宋德芳连续两年受请于山西主持醮事。随后，他又主持了修建龙山道窟的工作。尽管目前我们还尚未得知他主持建窟时的开支从何而来，但从宋德芳主持建成龙山石窟后，在编修《道藏》的过程中，立即能得到丞相胡天禄的支持，“饮白金以两计一千五百”^②，历时六载，“动用役工无虑三千人，衣粮食用，皆取给于真人之身”^③；甚至印制、完成三十藏后，“既而诸方附印者有百余家。虽楮札自备，其工墨装题，真人仍给之”^④的事实可以见出，宋德芳依靠自己特殊的全真道教门提点的身份和地位，所拥有着怎样的物质实力。由此推知，他主持兴建太原龙山道窟之时，是有一定物质基础的。

① 见《道家金石略》第547、613、753页。

② 此说见元中统三年（1265）《玄都至道披云真人宋天师祠堂碑铭并引》。至元十一年（1274）《玄都至道崇文明化真人道行之碑》曰：“丞相胡公奉白金三十笏为助”。

③ 见《玄都至道崇文明化真人道行之碑》。

④ 见《玄都至道崇文明化真人道行之碑》。

但是，正在面临蒙元军队急急南下，兵源困乏的时局，人力的问题如何解决呢？让我们先来看发生在太宗时期的兵役制度：

太宗元年（1228）十一月，诏：“兄弟诸王诸子并众官人等所属去处签军事理，有妄分彼此者，达鲁花赤并官员皆罪之。每一牌子签军一名，限年二十以上，三十以下者充，仍定立千户、百户、牌子头。其隐匿不实及知情不首并隐藏逃役军者，皆处死。”……

七年（1235）七月，签宣德、西京、平阳、太原、陕西五路人匠充军，命各处管匠头目，除织匠及和林建宫殿一切合干人等外，应有回回、河西、汉儿匠人，并扎鲁花赤及扎也、种田人，通验丁数，每二十人出军一名。

八年（1236）七月，诏：“燕京路保州等处，每二十户签军一名，令答不弃儿统领出军。真定、邢州、大名、太原等路，除先签军人外，于断事官忽都虎新籍户三十万二千九百七十二人数内，每二十丁起军一名。”^①

这样频繁的征兵充丁诏令，都发生在龙山元窟开窟的时间之前或之间，它给太原地区的人民增添了多少不幸和灾难，我们已经不得而知。但是在丘处机在世时，由于其一番艰辛努力，元太祖曾告诫诸方官员：

丘神仙应有底修行底院舍等，系逐日念诵经文，告天底人，每与皇帝祝寿万万岁者，所据大小差、发赋税，都休教著者，据丘神仙底应系出家门人等，随处院

① 《元史·兵志》，中华书局点校本，第2509—2510页。

舍都教免了差。^①

我们不能小瞧了这种礼遇，因为在蒙元王朝正以风卷残云之势，向南中国发起全面战争之时，对于百姓来讲，尤其是汉民，不仅生活无以保障，生命也汲汲可危，他们时时都有被抓去充丁、夺去性命的可能。因此，当我们在龙山第2窟题记中看到：“当今天子，亿万斯年。波及臣佐，嵩呼庆贺。风雨若时，生灵安妥”的祝词之时，虽然已经明白无误地看到这是全真道提点宋德芳在为当今的皇帝祈福，在为蒙元统治集团的胜利祈福，却也清晰地看到了宋德芳在为饱受天灾人祸磨难的百姓命运有着一种深切的体悯和祝愿。所以，单就太原地区的普通百姓来讲，为了躲避从军，高呼万岁，遁入全真道门；为了躲避差役，出家参与全真道教活动；为了使自己的心灵有个安宁的归宿，支持、援助、乃至加入修建石窟的行列，这些可能显然是存在的。宋德芳选择甲午春主持兴建全真道窟，虽不能排除为全真教宣教播道的动机，更有为蒙元皇帝统一全中国，永坐江山，祈福祝贺的意图，同时也不能排除宋德芳对太原百姓多年来遭受天灾人祸险恶命运的一种同情。

因此，笔者认为龙山元窟得以兴建的原因，是宋德芳靠本人的才质、倚仗自己特殊的宗教社会地位，使全真道在西南地区得以传播的结果；更是蒙元皇家集团为自己即将登上历史舞台，选择太原这块唐王朝起兵的风水宝地，为自己祈福的结果；同时，宋德芳也迎合、借

^① 《长春真人西游记》卷下，《道藏》第34卷，第500页。

助了太原地区自五代十国以后经年遭受战争洗劫，天灾袭击，广大民众渴望躲避战争、希望和平、生活得以安定的普遍心理，才使得太原龙山石窟的修建得以最终完成。

第四章 龙山石窟历史文献考疑

第一节 龙山石窟主要历史文献辑录

有关龙山石窟的历史记载，现在可以找到且尚有一定影响的大致有 21 种，为了从根本上摘清关于龙山石窟历史文献中的问题，特把它们辑录如下：

一、《道家金石略》547 页《玄都至道披云真人宋天师祠堂碑铭并引》：“（宋德方）甲午游太原西山，得古昊天观故址，有二石洞，皆道家像。壁间有‘宋仝’二字，修葺三年，殿阁峥嵘，金朱丹雘，如鳌头突出一洞天也。”该碑刻于元大统三年（1262），文物出版社，1988。

二、《道家金石略》613 页《玄都至道崇文明化真人道行之碑》：“（宋德方）甲午，游太原之西山，偶抵一道宫，乃向神游时所见。拂拭石刻，有‘宋仝’二字。真人曰：‘宿缘无可逃者’。留居之。曾不到三年，轮奐一新，遂为西州伟观。”该碑刻于元至元十一年岁次甲戌（1274）。文物出版社，1988。

三、《道家金石略》753 页《玄通弘教披云真人道行之碑》：“（宋德芳）甲午，率门徒游太原之西山，得古昊天观故址，榛莽无人迹，中有二石洞，圣像俨存。壁间有‘宋童’二字。真人葺之三年，恍然一洞天也。”该碑刻于元延祐七年岁次庚申五月（1320）。文物出版

社，1988。

四、《道藏》第19卷第539页，元李道谦《终南山祖庭仙真内传》卷下“披云真人”条：“甲午，游太原西山，得古昊天观故址，有二石洞，皆道像俨存，壁间有‘宋童’二字，师修葺三年，金碧丹雘，如龟头突出一洞天也。”文物出版社、上海书店、天津古籍出版社影印本，1988。

五、《永乐大典·太原府志》五千二百三第11页：“昊天观在县西龙山之顶，有石洞。宋披云子所撰七真赞石刻。至元十三年（1276）三月十七日有瑞鹤百余，飞盘其上，移时而去。”中华书局影印本，1960。

六、明李侃修，胡谧纂《山西通志》卷五第85页：“昊天观在太原县一十里龙山绝顶，元贞元初（1295）建。有石洞列为八龕，宋披云子所凿。一曰虚皇龕，内石像十一尊。二曰三清龕，内三清像三尊。三曰卧龙龕，内卧像一尊。传为披云^①卧化之所。四曰玄真龕，内石像三尊。五曰三大法师龕，内石像三尊。六曰七真龕，内石像七尊。第七第八龕俱名辩道龕，乃道士栖止辩道之所。石刻，国朝洪武中并北极观^②入焉。”成化十一年（1475）刻本。

七、明高汝行纂修《太原县志》卷二第17页：“昊天观在县西一十里龙山绝顶，元元贞元年（1295）道士

① 原文误为“霏”，此处试作纠正。

② 嘉靖《太原县志》一卷第16页：“北极观在县西花塔村，后唐同光年建，废。”嘉靖三十年（1551）刻本。

宋德芳建。观东石崖列凿石室八龕，有道者姓宋，号披云子所凿。一曰虚皇龕，内刻石像十一尊；二曰三清龕，内刻三清像三尊；三曰卧如龕，内刻卧像一尊，传为披云子卧化之所；四曰玄真龕，内刻石像三尊；五曰三天大法师龕，内刻石像三尊；六曰七真龕，内刻石像七尊；第七、第八二龕俱名辨道龕。玉皇大殿五间，正德初年（1506）内官畅英重修。”嘉靖三十年（1551）刻本。

八、明关廷访撰《太原府志》卷二十四第29页。万历壬子岁（1612）刻本。

九、《太原府志》卷二十四第29页。顺治一年（1654）重刻万历《太原府志》并续修。

十、清穆尔塞等修，刘梅、温敞纂《山西通志》二十九卷第4页：“昊天观在县西十里龙山绝顶，元元贞年（1295～1297）建，东崖有石室八龕。一曰虚皇龕，二曰三清龕，三曰卧如龕，四曰元真龕，五曰三天大法师龕，六曰七真龕，七、八俱名辨道龕，道者姓宋，号披云子所凿。”康熙二十一年（1682）刻本。

十一、清蒋廷锡主修《古今图书集成》二百七十九卷道观部第五一一册之53页“昊天观”条：“观在太原县西十里龙山绝顶，元元贞年（1295）建。东崖有石室八龕，一曰虚皇龕，二曰三清龕，三曰卧如龕，四曰元真龕，五曰三天大法师龕，六曰七真龕，七、八俱名辨道龕，道者宋披云子所凿”。雍正四年（1726）年刻本，中华书局缩影本，1934。

十二、清沈继贤纂修《太原府志》：“昊天观在县西

十里龙山绝顶，元元贞元年披云子宋德芳建。观东石崖列石室八龕，披云子凿。一曰虚皇；二曰三清；三曰卧如，龕内卧像，一传为披云子卧化地；四曰元真，五曰三天大法师，六曰七真；七八胥曰辨道。凡镌石像二十有七。明洪武间（1368~1398）并北极观入焉。正德初（1506）内官畅英重修。是时云间陆本居石洞，以道术著，内又有全真庵宋德芳撰碑。^①雍正九年（1731）刻本。

十三、清觉罗石麟修，储大文纂《山西通志》卷一五九第3页：“宋德芳号披云子，隐居太原昊天观，凿石洞七龕为修炼所，有石刻像，自作赞，今存。至元七年（1270）赠元通披云真人，仍将云州金阁山云溪观赐号曰崇真，镌石阳曲之元通观。”又卷一百六十八第15页：“昊天观在县西十里龙山绝顶，元元贞元年（1295）披云子宋德芳建。观东石崖列石室八龕，披云子凿。一

① 嘉靖《太原县志》录有宋德芳撰《昊天观重刊全真庵记》，全文如下：“九牧献金，夏禹铸以为鼎，九州山川草木百怪之象，莫不在焉。其历乎万世，有时而隐，有时而显。其隐也，莫知所去；其显也，莫知来。世以为神鼎。云，人神其鼎，而鼎不知其神，此所以为神也。人视其鼎，歆歔咨嗟。有爱其鼎之为器，而不精察其鼎之文象者，有爱其鼎之又象而不穷其鼎之全质者，皆非观鼎者也。且文象百变其鼎则一也，文象虽假其金则真也。一变而百，百归乎一，假不异真，真不异假，知乎此者，亦庶几乎善观鼎者耶？唯善观鼎者，然后可以议乎全真矣。夫六合之内，万物之洪纤，有形无形，有识无识，生死去来，喜怒哀乐，皆一真之所融也。亦犹神鼎之上，一山一川，一草一木，一鸟一兽，莫非一金之所为也。视一象，则可知一鼎之全质矣。视一法则可知一真之全体矣。故鼎常一，而无象可求，真理常全，而无法可除。极六合之内，尽万物之洪纤，孰非真哉？江西老人结草庵于福山太守黄公题曰全真命。固以文故引而铭曰：其行徐徐，其觉于于。渴焉而饮，饥焉而哺，全真庵乎？达者以为蓬庐。”

曰虚皇；二曰三清；三曰卧如，龕内卧像，一传为披云子卧化地；四曰元真，五曰三天大法师，六曰七真；七、八胥曰辨道。凡镌石像二十有七。明洪武（1368～1398）并北极观入焉。正德初（1506）内官畅英重修。是时云间陆本居石洞，以道术著，内又有全真庵宋德芳撰碑。”雍正十二年（1734）刻本。

十四、清谭尚忠、沈之燮纂修《太原县志》卷四十九第18页。乾隆四十八年（1783）刻本。

十五、清员佩兰佩、杨国泰纂《太原县志》：“昊天观在县西十里龙山绝顶，元元贞元年（1295）披云子宋德芳建。观东石岩列石室八龕，一曰虚皇；二曰三清；三曰卧如，龕内卧像一，传为披云子卧化地；四曰元贞；五曰三天大法师；六曰七贞；七、八胥曰辨道；凡镌石像二十有七尊。明正德初（1506），内官畅英重修，是时云间陆本居石洞，以道术著，内又有全真庵，宋德芳撰碑。”道光六年（1826）刻本。

十六、清曾国荃修，王轩、杨笃纂《山西通志》卷五十七“古迹考”第46页，光绪刻本。

十七、日本常盘大定、关野贞《支那文化史迹·山西龙山》全文，《支那文化史迹》第1辑第110～120页。后附当时拓片7帧、照片17幅。法藏馆，1937年版：

山西龍山

(圖版第一〇八至一二〇)

概説

山西太原縣の西北龍山の上に、昊天觀といふがあり、その東方石崖に、石室八個を鑿ち、中に道像を鑿る。宋元の交、道教全真教の學者宋披雲の開鑿に係る。最南に上中下三段の三窟あり、最北に左右二窟あり、その中間に三小窟あり、合して八窟を爲し、是等の八窟はいづれも内に道像を有する。其の他數多の小洞があるけれども、現今道像を有するものがない。便宜上、最南の上中下三段のものより數へて、上を第一窟中を第二窟、下を第三窟と名け、次第に北方に及び最北の左右二窟を、順序の如く第七第八と名けて置く。第八窟には、特に玄門列祖洞の額がある。(圖版第一〇八)

是等の石窟は、一は道教のものたる點に於て、二は宋元の交たる點に於て、共に未だ他に類似を有せず、頗る珍稀のものである。之が開鑿の主勳者たりし宋披雲とは如何なる人ぞ。山東東萊の人名は德方、金の大定二十三年(西曆一二八三)に生れ、南宋の淳祐七年、蒙古定宗の二年(西曆一二四七)六十五歳を以て化した。全真教主邱長春處機の弟子にして、道兄尹志平李志常と共に、十八大師の隨一である。十八大師とは、邱長春が萬里の險難を越えて、元の太祖に印度に謁した時、これに隨從せる高足をいふのである。歸東の後衆皆勳勞せるに拘はらず、披雲獨り泰然として書に觀

しんだ。長春は後日扶宗翊教の大業を爲すべきを以て囑望した。長春の晩年、披雲は泯滅せる道經の恢復を諮つた時、長春年老いたるの故を以て、之を披雲に委して披雲子の號を授け、而してまた西南に縁あるを告げた。長春化して、尹志平が典教の事を嗣ぐに及び、披雲すなはちその博學を以て、大に之を助け、既にして太丞相胡天祿に招かれて、太原西山に遊び、古昊天觀を再興して、師の邱が西南に縁あらんの豫言を實現し、進んで胡天祿の保護によつて、道藏の收拾校讎、及び之が開雕の大業に向つて精進した。當時所在の道書は、兵火に焼かれ、殆んど盡きたので、尹志平は朝旨を奉じ、披雲に命じて、之を灰燼の餘に拾收せしめたが、散亂蕪雜を極めてまた考ふべきがない。披雲即ち博洽異聞の士を求めて、之を共にせんとした。其の選に當れるものは、李志全、秦志安で、始終十年にして、遂に能く開雕の大業を完成した。開雕年代は南宋の嘉熙元年至淳祐四年（西曆一二三七—一二四四）であるから、其の初は石窟開鑿と同時にあつた。

第一窟「邱祖洞？」（圖版第一〇九、一一〇）

第一窟は、正面中央に一道尊の坐像を刻し、左右兩壁に雲中に立つ十侍を刻し、天井に雲龍を刻してある。砂岩石なので、摩滅の程度多く、稍不明了なるを來して居るが、形式といひ、排置といひ、佛教の石窟に倣へるもので、特に道尊の上方左右に刻せられた、蓮華を持たせる飛天に至りては、全く佛像の様式を取れるものである。壁上に刻文がある。曰く。

（前缺丹臺瑤林、以遊以息、雲□霞□、以飲以食、其助非心、其翔非翼、聽不以耳、聞乎无窮、視不以目、察乎无極、此皆无祖无宗、不始不終、含和蘊慈、愍俗蒙護、錄此語、庸示區中。

115

第三窟「三清洞」
（圖版第一一二、一一三、一二〇）

中段の第二窟は八窟中の最大なるもので正面に三道尊を刻し左右兩壁に三真人三侍女を刻し天井に絢爛なる亂雲雙龍を刻する。正面の三尊は中は元始天尊左は太上道君右は太上老君であらう。各頭光と身光とを有する點光明が火炎の形を爲せる點すべて佛像に則り閑雅なる風貌また佛像より脱し來りて鄙俗の態がない。道像の中に於て無比の傑作といふべく左右の

兩壁に刻文がある。

歲在丙申五月丙辰朔

總真玉室莊嚴慶成讀作祝文。

大道窈冥、孰詰其形、至人體奧、真象盡情、爰穴盤石、煥以金碧、萬神來思、戴□戴懼、祭酒披宣、祈恩祝延、當今天子、億萬斯年、波及臣佐、當呼慶賀、風雨若時、生靈安妥。

門人

李志全述

披雲觀整石室 尊像。

偉披雲之老仙、占龍山之□□、整千尋碧玉之崑、幻數洞黃金之像、玄臺共漢月爭高、傑閣與晨霞相抗、幸百靈之拱衛、互萬劫而無量者也。

丙申歲七月初九日

門人 舜澤 秦志安述

丙申とは、南宋の端平三年、蒙古の太宗八年（西暦一二三〇）で、第一窟の成れる翌年である。

第三窟「臥如洞」 （圖版第一一四）

下段の第三窟は、唯一個の臥像を安ずるのみ。頭北面東左脇に臥せる道人は、何人を表はせるものか。刻文がないので、之を知るを得ぬ。蓋し釋迦の涅槃像に、其の典型を求めた老子か、又は宋初の道士陳希夷か、或は宋披雲であらう。然るに、祖庭内傳によりて、宋披雲以前に既に二窟あ

りしを知るのである。文にいふ、

甲午游太原西山得古昊天觀故址有二石洞皆道像壁間有宋童二字、

現存の八窟中、この二洞に擬すべきは、第三、第六の二窟である。然らば、(圖版第一一四(1))の臥像
は宋披雲以前のものと、恐らくは老子であらう。之を老子とせば、その面東左脇は、恰も釋迦の面
西右脇に相反せるものである。

第四窟「李志全洞」 (圖版第一一五(1))

第五窟「秦志安洞」 (圖版第一一五(2))

第四窟第五窟は、共に一真人の坐像を中心として、之に兩立侍尊を隨はしめてある。窟中に刻
文がないので、何人なるかを知り難いが、恐らくは宋披雲の二大弟子李志全、秦志安なるべきかと
思ふ。共に宋雲を助けて道藏開雕の大業を成し、昊天觀を復興し、また石窟開鑿に功勞があつた
から、こゝに其の眞を留むるのは當然である。今假りに第四窟のを李志全とし、第五窟のを秦志
安として置く。李志全は兩手を前方に屈して、臍下に右手を上にして累ねる。佛教に従へば、入
定相である。秦志安は右手を上にし、左手を下にして膝に安ずる。右手缺けて其の相を知るを
得ぬが、恐らくは外に向つて開けるものであらう。佛教に従へば、說法相である。像の配置、應相
より、背光頭光に至るまで、すべて佛像の様式に倣つて居る。

李志全は純成子と號す。太原太谷の人。金の明昌五年、講師に第したが、當立の年、世變を厭ひ、
邱長春に謁して、道妙を受け、其の後山居したが、宋披雲が道書を收拾するに際して、之が校讎を爲

し、始終十年朝夕倦まず、三洞の靈文を完うするを得た。全真教主李真常、恩を奉じて、純成大師の號を賜うた。秦志安は通真子と號す。陵川の人。三たび進士に擧げられたが、四十歳の後家事を捨て、嵩少の間に放浪して、治心養性の要を求め、北歸の後宋披雲に遇ひ、契ありて歸宿の所を得たとして、弟子の禮を執り、披雲が道藏の鏡木流布を圖るに當り、補完訂正の責に任じて遂に之を成すを得た。斯くて宋披雲の道藏開雕の大業は、是等兩人の力に待つ所多かつたのである。

第六窟「三帝洞」 (圖版第一一四②)

第六窟は、正面に神農を中心とし、伏羲を左とし、黃帝を右とする三帝の像を安じ、左右の兩側面に幾多の侍曹を安ずる。此の窟は、規模小であるが、技工の見るべきものがある。宋披雲が、古吳天觀の故址に見た、道像を有する二石洞の一は、これであらう。刻文がないので、雕造の年代と人を知り難いが、蓋し第三窟の臥像と共に宋代のものであらう。

第七窟「披雲洞」 (圖版第一一五②) 一一六

最北の二窟中の右方は、第七窟で、中に宋披雲の像のみを刻してあるから、披雲洞と名くべきである。披雲は二重の方座の上に安坐し、道冠を戴き、長髯を垂れ、兩眼を開いて正面を直視する風貌、眞に迫るものがある。兩手を袖中にして、之を合せて臍下に安じ、靜坐不動にして、垂衣壇を蔽ふ。背光といひ、趺坐といひ、垂衣といひ、佛像の形式に異らぬ。天井は雙鳳と飛雲とを刻して、絢爛の光彩あり、窟壁に二個の刻文がある。

披雲自贊

二六

這箇形骸許大 已是一場災禍 被誰節外生枝

強要幻成那箇 更分假像真容 便是兩重罪過

只因眼病生華 畢竟有箇甚麼

自戊戌春至己亥秋工畢

披雲仙翁 玄門中龍 德如之何 太華之峰 節如之何 徂來之松 九齡悟道 徧禮琳宮

千里求師 密契真風

聞玄化於陰山之外 續瓊章於火劫之終 鍊譯馬三陽之鏡 鑄丘劉八極之鍾 玉樹重芳於海上 金蓮復秀於山東 眞待養成千歲鶴 一聲鐵笛紫雲中

門人

舜澤秦志安焚香敬贊

披雲の自贊は、宛然禪家の口吻で、この刻文のあるのは、その生存の時に成つたが爲である。戊戌は南宋の嘉熙二年、蒙古太宗の十年（西曆一二三〇）で、己亥はその翌年であるから、披雲が五十六歳及び五十七歳の時である。必ずや寫眞であるから、道教史上の至寶たるのみならず、道教開闢者として、支那文明史上の奇珍とせざるを得ぬ。況んや南宋時代の刻石は、他に之を見ぬ點に於て、また珍とすべく、而もその作品の優秀なるものあるに於てをや。

第八窟「玄門列祖洞」

（圖版第一一七、一一八、一一九、一二〇（2））

最北二窟中の右の方の第八窟は、玄門列祖洞の額を有する。入口の左右に二神將を薄肉彫としてあるのは、佛教の四天王より脱化し來れるものである。

窟内に、正面に三真人、左右兩側に各二真人、合して七真人の像を刻する。七真人とは、馬丹陽、譚長真、劉長生、邱長春、王玉陽、郝廣寧、孫清淨である。前四人は殊に有名で、披雲洞中の秦志安の贊中に、「譚馬三陽之鏡、丘劉八極之鍾」とあるものが、即ち是である。いづれも、全真教祖王重陽の弟子で、重陽の後を嗣いで、馬譚劉邱の次第を以て、教主であつた。而して元の太祖成吉思の歸信を得て、全真教を四海に張つたのは、邱長春處機の力であつたから、七真人中、邱は常に中心とせられる。此の窟内のものも、正面中央は邱、左は馬、右は譚であるべく、左側の二真人の中、頭部あるは劉なきは王であるべく、右側の二真人中、頭部なきは郝、あるは孫であらう。孫は丹の妻で、七真人中の唯一の女性である。女性である事は、その花冠及び風貌の上に看取せられる。

此の窟今は叢藂の間に没して居るが、昔て隠者を棲ましめたが爲に、煤煙巖面を蔽ひ、頗る其の美觀を損し、天井の雙龍の如きは、剝落多くして僅にその痕跡を示すのみである。既に惡戯の爲に、二個の頭部を失へるに拘はらず、正面の主要なる三真が猶完全なるは喜ぶべきである。

窟中に刻文がある。

三載洞府功畢銘曰

道泰時昌 洞宮載緯。偉有神仙 從石壁出。

丙申應鍾 祖堂功畢。昂哉披雲 有光先德。

祖堂贊

石室鑄玉、祖堂繪金。功超往古、德冠來今。

世興功遠、年隨德深。警爾後學、無忘孝志。

文中に、易哉披雲といふより見れば、此の銘の作者は、邱の後を承けて全異教主となつた、道兄尹志平であらう。此の窟の成れるは、丙申の歲即ち南宋の端平三年、蒙古太宗の八年（西曆一二三六）であつた。

以上を總括すれば、第三窟の老子臥像、及び第六窟の三帝像は、宋披雲前以より存在した。宋披雲が三洞功畢れる喜びを表はさんが爲に、工に命じて石に勒せしめた最初のものは、第一窟邱長春像で、甲午至乙未、即ち蒙古太宗の六年、至七年（西曆一二三四—五）に成つた。次に成れるは、第二窟の三天尊で、丙申、即ち太宗の八年（西曆一二三六）の七月であつた。次に成れるは、第八の玄門列祖洞で、これは同年の應鐘、即ち十月であつた。次に成れるは、第七の披雲洞で、戊戌至己亥、即ち太宗の十年至十一年（西曆一二三八—九）であつた。斯くて六年間に重要な四窟を開鑿した。残れる第四、第五の二窟は、披雲の化せる後のものであらうから、これより八九年後れると思はれる。

元來、石窟の開鑿は、北魏より唐初に盛んにして、中唐以後には殆んど其の蹤を絶つた。宋代の者は、南方に於ては、僅かに杭州靈隱寺の飛來峯、及び石屋煙霞の二洞に、多少の佛龕を見るだけで、北方に於ては、此の龍山の石窟以外に、之れあるを聞かぬ。特に支那に在りては、多數の石窟が悉く佛教に屬する者のみで、道教に屬する者は、獨り此の龍山の石窟に過ぎぬ。故に此の石窟は、石窟としては、北方に於て殆ど唯一の宋造で、道窟として亦唯一である。加之窟内に彫刻せられた

道像は何れも姿勢莊重にして、權衡美に風貌高雅衣冠の制亦頗る寫實的で實に宋代を代表すべき傑作である。其の方座背光の制、侍者の蓮座上に立てる、二神將の形式、天井の雲龍の彫刻、皆佛教藝術より得來つた者であるのは頗る感興を惹くに足りる。殊に佛教の石窟が終末に近づいた際に、道教の石窟が活動した事は、教勢の消長をトせしめる有力な指針となるのである。

是等の道教石窟は、山西通志卷一百六十八の寺觀の條下に記されてあるから、こゝに附記する。それは次の如くである。

昊天觀は縣西十里の龍山の絶頂に在り。元の元貞元年披雲子宋德芳觀を建つ。東の石窟に石室八龕を列す。披雲子鑿せり。一は虛皇と曰ふ。二は三清と曰ふ。三は臥如と曰ふ。龕内の臥像一に傳へて披雲子の臥化の地と爲す。四は元真と曰ふ。五は三天大法師と曰ふ。六は七真と曰ふ。七八は胥辨道と曰ふ。凡そ石像二十有七尊を鑿る。明の洪武の間、北極觀を併せて焉に入る。正徳の初、内官暢英重修す。是の時雲間の隆本石洞に居し、道術を以て著はる。内に又全真庵あり、宋德芳碑を撰せり。

石室八龕といふは事實に合する。悉く之に名けてあるが、第一の虛皇は予の第一窟、一道尊を中心として十侍を左右とせるものに當る。第二の三清は、予の第二窟、三道尊を中心とし、三真人三侍女を左右とせるものに當る。第三の臥如は予の第三窟の臥像を有するものである。予は、一たび之を披雲とも考へたが、再考の後に老子であらうかと爲したが、通志は之を披雲子として居る。第四の元真は予の第七窟披雲洞に當るらしい。第五の三天大法師は、予の第六窟三帝を容れてあるものに當るらしい。第六七真は、明らかに予の第八玄門列祖洞に當る。第七第八をみ

な辨道と曰ふとせるものは、予の第四窟李志金洞、第五窟秦志安洞に當るらしい。「通志」の記事に於て、興味を惹くものは、八室に悉く名を附せる事である。然し之を整てるものを披雲子とし、その年代を元の元貞元年（二一九）とせるは、甚だ誤つて居る。披雲は既に此より先き四十八年の宋の淳祐七年（二四七）に羽化して居るのである。

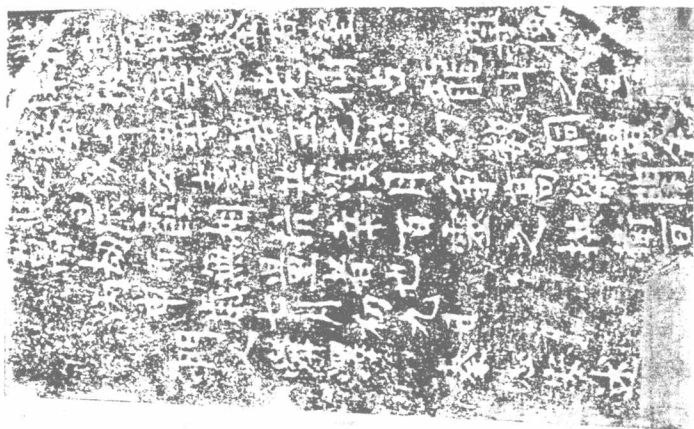
明の洪武の間に北極觀に併せたところ。北極觀なるものは何處のそれか不明であるが、山西省では鄉寧縣に北極觀、在縣西門外天臺山、明洪武間置道會司」と記されてある。多分これであらうかと思ふ。金真庵に、宋德芳の撰碑ありとあるが、何處なるかを詳にするを得ぬ。明の正徳の初内官暢英が重修したとあり、その時隆本なるものが石洞に居り、道術を以て著はれたとある。玄門列祖洞の内部甚しく煤煙を帯びて居たが、この記事によりて、それはこの隆本の居たりし爲である事が知られるのである。

著者常盤大定は、大正九年十一月、童子寺を探らんとする途上に於て、初めて之を發見し、宋元の交たる點と、道教の石窟たる點とに於て、頗る注意すべきものとして、大正十年著古賢の跡への中に、之を發表した。大正十三年の夏期、慶應大學生齋超武氏を煩はして、委細に照相せしめた所、大正九年に完全であつた宋披雲像の頭部が、四年後には早くも惡兒の爲に破壊せられたのを知つたのである。（常）

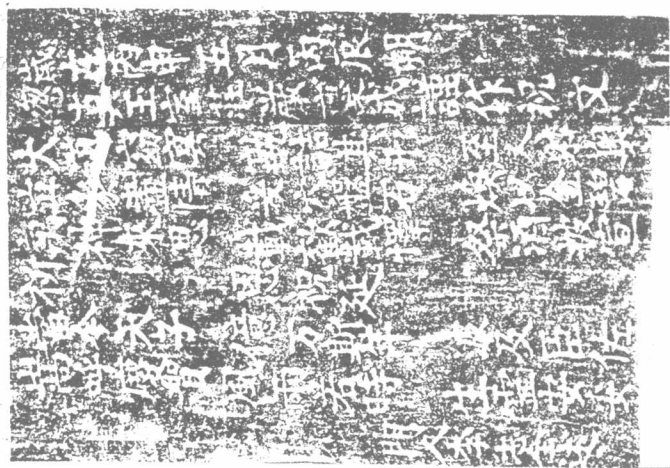
支那文化史蹟解説第一卷終



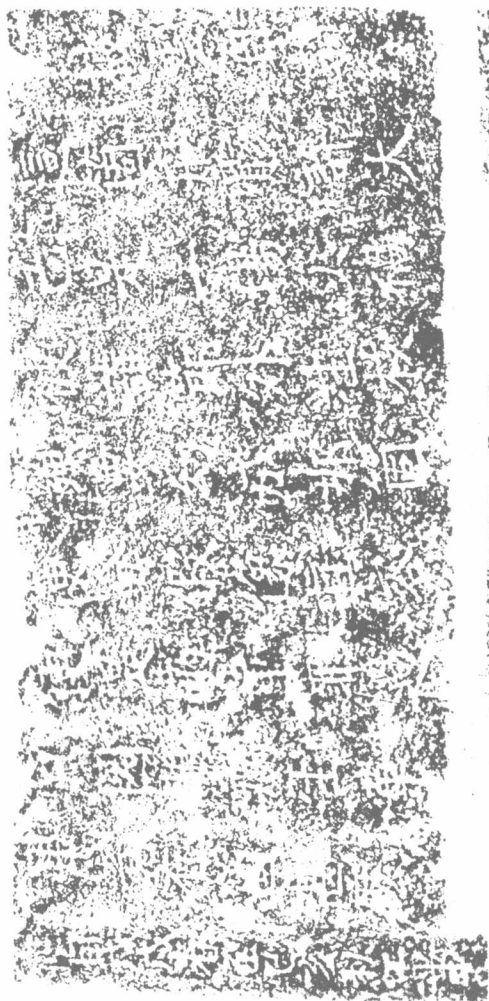
龍山第一篇 三洞功畢文拓本



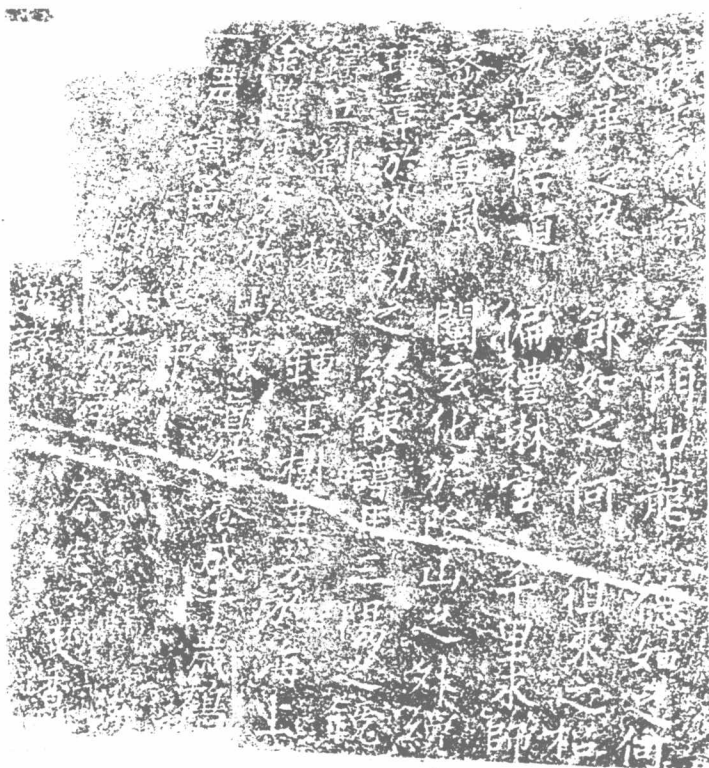
同 板雲縣靈石寺文拓本



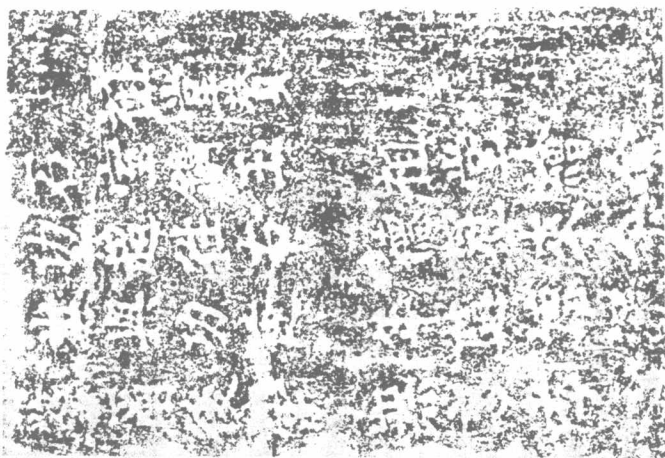
龍山第二窟 總經王聖殿成親文拓本



龍山第七窟 披雲自贊文拓本



龍山第七窟 秦志安敬贊文拓本



同 祖堂贊刻文拓本



龍山第八窟 洞功華銘文拓本



龍山 第一窟 遠 尊



龍山 第一窟 右端十侍四中



龍山 第一窟 左陽十侍四中



龍山 第二窟 中央三佛身



龍山 第二窟 (1)右方真人并侍者 (上)
(2)左方真人并侍者 (下)



龍山 (1) 第四窟 真人及侍兩侍(上)
(2) 第五窟 真人及侍兩侍(下)





第七窟 披云洞正壁像



第八窟 七真洞正壁像



龍山 第八窟 (1) 七真人ノ中(上)
(2) 七真人ノ中(下)





龍山 第八窟 外壁二神將



第八窟 外壁二神将(右)



龍山 第六窟 伏羲神農黃帝及び侍者（下）



第八窟 邱祖像



龍山 第二窟 中央道尊

十八、杨伯达《中国美术全集·元明清雕塑》第8页：“龙山道教造像共八窟，镌像二十八尊，保存状况不佳。据考其中六窟完成于蒙古太宗时期，现存较完整者有三清洞（二号）和七真洞（六号）。三清洞由李志全祝文可知完成于蒙古太宗八年（1236），元始天尊（中）、太上道君（左）、太上老君等三清像居中，左右胁侍有马钰、谭处端、刘处玄、丘处机、王处一、郝大通等六真人及六侍者。仅有太上老君和王处一两像尚完整。七真洞亦名‘玄门列祖洞’，也建成于蒙古太宗八年，镌全真道首创者王重阳的七大弟子像。中间三尊，两侧各二尊，顶镌隐起双龙戏珠，门内两侧各镌一鹤，门外两侧原有隐起武士像各一尊，刻划了道教尊神和得道成仙的真人等形象，较为平易近人，具有仙人与凡骨的双重性格，这一点与佛教造像有所不同。”（书中批注：见常盘大定、关野贞著《支那文化史迹》第一辑，法藏馆，1937。）人民美术出版社，1988。

十九、王子云《中国雕塑史》第402页：“龙山位于太原西南的晋祠附近，山上有元建昊天观，已全破毁。在离观址不远的山崖间，有在几块巨大岩石凿成的石窟五个，共八龛，内雕道教天尊像、三清像以及修道者披云子宋德芳本人的卧像，名为‘卧如龛’。因此处临近天龙山石窟，以致在所有雕像的造型和制作手法上，可以看出很多是受天龙山唐代佛教雕像的影响。虽然如此，但元代的时代风格仍是显著的。如其中雕出的老君三尊像‘三清龛’，在布局上虽与佛教的三尊像相类似，但所有的人物形象和服饰以及台座装饰等等，都全是元

代的样式。只是在雕刻的手法上，显得松软无力，衣褶也显得厚重，随处流露出沉滞而缺乏生气，仅仅在表现手法以及背后头光的雕法上有些与天龙山北齐和盛唐的制作相近似。

值得注意的是这一窟群的最后一窟（第五窟）窟顶所雕出的天花花纹装饰——凤凰彩云浮雕，在约三米见方的窟顶平面，满雕着一组富丽的图案，内容是一对飞翔着的凤凰以完全对称的形式相互追逐于云朵中，形成一个圆盘式的构图。从装饰手法说，与某些北朝佛窟，如巩县石窟寺第五窟或龙门宾阳中洞的窟顶天花有些类似。但佛窟中出现的是神化的飞天伎乐，而这里却是富有民间吉庆意义的凤凰和祥云。在图案的结构上，也是承袭了中国民族形式富丽多彩的优良传统。虽然雕刻手法有些绵软，造型也不够明快，但如从装饰性雕刻艺术来评价，仍不失为优秀的制作。人民美术出版，1988。

二十、《中国大百科全书·美术卷》第470页“龙山石窟”条：“龙山石窟，中国道教石窟。位于今山西省太原市西南二十公里的龙山之巅。其旁原有道教庙宇昊天观，系全真道著名道士宋德芳及其门徒秦志安、李志全于蒙古窝阔台（太宗）统治期间的1234~1239年间同时营造的，共有大小洞窟8个，是所知蒙、元时期惟一的道教石窟。第1窟主像为全真道长春演道真人丘处机，盘腿端坐，两侧有20身拱手侍立于云端道者像，当系丘的诸弟子，从残存铭文可知该窟是宋德芳为纪念乃师丘处机而开凿的。第2窟为三清窟，是龙山诸窟之

最大者。正面为三清像，皆作金冠道服、袖手盘腿端坐的老者像。众座两端各1侍者，左右两壁各有3身冕旒垂拱的王者像，其旁各有童男童女侍立，开凿年代与第1窟相同。第3窟为卧如窟，窟浅而宽，中横一石床，一道者面容憔悴，左侧枕手垒双足而卧。道像之模仿佛教涅槃像者，此为仅见。第4窟三面开龕，龕内均为一主二侍之三身像。第5窟正面3身主像皆为后世敷泥补塑，已非原貌。第6窟仅正壁一龕，亦为三尊像，主像金冠悬裳，作禅定跏趺坐，风格与其他窟不同，有人疑为唐代作品。第7窟名披云窟，是宋德芳（号披云）的弟子秦志安、李志全于1238~1239年为他造的‘生祠’，是元代道教造像中罕见的肖像作品，惜头部有残失。第8窟原名祖堂，又称七真龕、玄门列祖祠。开凿于1234~1236年。窟内造像7身，正面3身，左右各2身，皆袖手坐于长方形台座上。他们是全真道首创者王重阳及其六大弟子：马钰、谭处端、刘处玄、丘处机、王处一、郝大通。

山西是南宋、金、元之际归蒙古族统治较早的地区之一，也是道教的一支全真道早期得到较大发展的地区之一。龙山石窟造像题材，除少数道教普遍敬奉的三清尊神外，大多是该支派尊为开山祖师的造像。在丘处机住持的长春宫（今北京白云观前身）等元代造像已不存在的今天，龙山石窟相当完整地保存着具有全真道特色的雕刻品，是很可宝贵的。（陈少丰）”中国大百科全书出版社，1991。

二十一、《中国大百科全书·宗教卷》第66页“道教

美术”条：“现存道教石刻造像有……元代的龙山石窟等。……龙山石窟在太原西南约 20 公里处。始建于元元贞六年（1295）以前，窟内雕有三清、虚皇、张天师、三皇、玄贞子、披云子和北七真的石像。主要修建者为随邱处机西游的十八行者之一的宋披云。他还增修龙山石窟五个洞，使其‘殿阁峥嵘，金碧丹葢，如鳌头突出。’（曹齐）”中国大百科全书出版社，1988。

第二节 关于龙山石窟的修建时间

就以上笔者所搜求到的有关龙山石窟的重要历史文献，涉及开窟最早年限的大致有以下四种说法：

一、元代龙山石窟开凿之前，曾有“二古洞”；元代道士宋德芳（号披云子）在游览中发现了它们，于此续凿了三年石窟。此说主要见于元代镌刻的三通碑文及元李道谦的《终南山祖庭仙真内传》“披云真人”条^①，因三通碑文有明确的年号，故暂先以它们为参照：

1. 中统三年（1262）《玄都至道披云真人宋天师祠堂碑铭并引》：甲午，（宋德芳）游太原西山，得古昊天观故址，有二石洞，皆道家像。壁间有“宋仝”二字，修葺三年，殿阁峥嵘，金朱丹葢，如鳌头突出一洞天也。

2. 元至元十一年（1274）《玄都至道崇文明化真人

^① 《道藏提要·终南山祖庭仙真内传》：“元李道谦为于洞真弟子，居终南山全真祖庭五十余年。《祖庭仙真内传》述金元时代全真道士三十七人之传记，为全真教史重要资料。”该书述宋德芳主持修建龙山石窟的言词，与三通碑文非常接近，这里一定有相互参照的可能。究竟谁者为先，还有待进一步考证。由于该书无确切的出版时间，故这里仅用有明确镌刻年代的碑文与它说作比较。

道行之碑》：甲午，（宋德芳）历太原之西山，偶抵一道宫，荒凉极目，乃向神游时所见。拂拭石刻，有“宋仝”二字。真人曰：“宿缘无可逃者。”留居之。曾不三年，轮奐一新，遂为西州伟观。

3. 元延祐七年（1320）《玄通弘教披云真人道行之碑》：甲午，（宋德芳）率门徒游太原之西山，得古昊天观故址，榛莽无人迹，中有二石洞，圣像俨存。壁间有“宋童”二字。真人葺之三年，恍然一洞天也。

案：三通碑文相隔近60年，但内容相仿。其可贵之处在于：有两通碑文为我们确切提供了在元代甲午年（1234）之前，龙山石窟曾有“二古洞”存在的事实；并记述了宋德芳在此续建三年石窟的情况。美中不足的是，它们没有向后人指明“二古洞”或“石刻”是什么时代的作品，另外对元代所有的洞窟开凿年代的时间上下限，交待得也不甚准确。因为在龙山第6窟中有“自戊戌春至己亥秋工毕”的题记，并有弟子秦志安和李志全为其师宋德芳所作的颂赞。按该洞窟题记的时间推算，此时应为1238~1239年。由此可以得知，在宋德芳甲午至丙申，即1234~1236年开窟三年离去后，又时隔一年，他的弟子们在这里继续完成了第6窟的凿造工程。

二、龙山石窟建于元代元贞元年初（1295）。此说见于明清诸书。

明成化《山西通志》是现存最早的山西志，书中对龙山石窟有这样的记载：“昊天观在太原县一十里龙山绝顶，元贞元初（1295）建。……宋披云子所凿。”

从现在可查阅到的明清史籍来看,明嘉靖《太原县志》、万历《太原府志》、顺治《太原府志》、清康熙《山西通志》、《古今图书集成》、雍正《太原府志》、雍正《山西通志》、乾隆《太原县志》、道光《太原县志》、光绪《山西通志》基本从其说法,乃至我国 80 年代以来出版的王子云《中国雕塑史》、《中国美术全集·元明清雕塑》、《中国大百科全书·宗教卷》“道教美术”条、国家文物局教育处编《佛教石窟考古概要》都沿袭了这一说法。

案:此说的错误有三:

(一) 龙山石窟的两期洞窟从此以后都被划为元代石窟。上文已经提到,明成化《山西通志》是现存最早的山西志,因此,其他后来的明清文献很有可能是传抄了它的内容。该书没有向后人提起龙山石窟原本存在的“二石洞”问题,所以,从它以后,绝大多数文献都将龙山石窟记述为全是元人开凿的洞窟了。

(二) 将元代开窟的时间向后推移了 60 年。按干支纪年推算,宋德芳在世的“甲午”年,应是 1234 年,即元太宗窝阔台当政的第六年——南宋端平元年;而不是元世祖至元三十一年与元成宗继位交替的元贞元年——1295 年。理由根据是,前面提到的三通元代碑文,有两通早于元贞年号的时间,碑文中还记述了至元七年——1270 年,由于宋德芳在弘扬全真教方面功劳显著,在他去世 20 多年后,在皇亲贵戚和众门人的强烈要求下,皇

帝追赠他为“玄通弘教披云真人”的事迹^①。且在先于成化《山西通志》成书的《永乐大典》收入的洪武《太原府志》中，透露了这样一条信息：“昊天观在县西龙山之顶，有石洞，宋披云所撰七真赞石刻。至元十三年三月十七日，有瑞鹤百余飞盘其上，移时而去”^②。这件事也发生在元贞元年（1295）之前。

（三）将龙山元代石窟的开凿归于宋德芳一人。此误已在前文中作了说明，故不在此赘述。

三、龙山石窟分两期完成，原有的“二古洞”，是第3、第8窟，它们是宋人的作品^③；其余的洞窟由宋德芳及其弟子秦志安和李志全主持开凿，完成的具体时间为1234～1239年。此为日本常盘大定、关野真所持观点。

案：两位日本学者说法的可贵之处在于：

（一）时隔700年后，首先由他们发现了元代之前曾

① 《玄都至道崇文明化真人道行之碑》：“辛亥□□□皇太弟旭烈特遣宣差唐古石赠真人以披云天师之号。元丙寅，皇太弟国王塔察儿命宣使孙公又赐号曰玄都教主流通至道披云天师。逮乎至元七年，门弟祁公志诚状真人行事，请于天朝。皇帝乃特降纶音，录功定谥，追赠玄通弘教披云真人。”《道家金石略》614页，文物出版社，1988。

② 《永乐大典·太原府志》，中华书局，1960年影印本。

③ 笔者依照的是目前龙山石窟所用序号，与明成化《山西通志》以后古籍中所说的窟号和日本常盘大定、关野贞所叙述的窟号均有所不同。以目前窟号为参照，特列表如下：

现用窟号	1	2	3	4	5	6	7	8	9
明清古籍窟号	1	2	3	5	4	7	6	8	
日本学者所编窟号	1	2	3	4	5	7	8	6	

有“二古洞”的存在；

(二)更正了以往文献中仅记载宋德芳一人主持葺建元代石窟的历史错误；

(三)正确地指出了元窟完成的时间。

然而，从实地考察结果来看，他们论述此问题仍有以下不足：

(一)龙山原有的“二古洞”，确定得不准确。它们不是第3、第8窟，而应是第4、第5窟；

(二)该“二古洞”不应是宋窟，而应是唐窟。

有关龙山“二古洞”的问题，笔者已在第二章里有详细的说明和论证，这里仅就日本学者认定第3窟为“二古洞”之一，做一些重复的附带性说明：首先，从洞窟整体和外部结构上看，第3窟与第1、第2窟显然是在统一规划下完成的，它在窟形尺度、台座特点、造像的服装式样、手势、面相，连同雕刻手法，与其他元代石窟更趋一致(图八九)。其次，在第1窟的题记中，有关洞窟修建时间的说明“自甲午春至乙未冬三洞功毕”，日本常盘大定与关野真认为此“三洞”是指道藏中的“洞真、洞神、洞玄”。笔者认为，此“三洞”，指的就是1、2、3窟。因为成组合的1、2、3窟，虽说第2窟也有题记，但仅是在洞窟建成后的第2年写的祝文，只有第1窟在说明“三洞功毕”的年限。再看元代有雕像的第6、第7窟中的题记：一为“自戊戌春至乙亥秋工毕”，一为“三载洞功毕”。因此可以确认第1窟题记中的“三洞功毕”的落款，指的即是1、2、3窟。

日本学者文章中指的第6窟，即目前的第8窟，现



图八九 第3窟真人像与第4窟真人像之比较

仅存有泥塑残骸。据成化《山西通志》载：第八龕“石刻国朝洪武中并北极观入焉。”据嘉靖《太原县志》曰：“北极观在（太原）县西花塔村，后唐同光年建，废。^①”将日本学者所拍摄的照片与现存残骸相比较，亦应是泥塑，并非雕像。而从洞窟整体结构来看，并无盗凿雕像时所应留下的破坏痕迹。因此笔者推断这个窟原来并无雕像，内中泥塑残骸，即北极观移入的“雕像”。

四、1234 ~ 1239 年建。此说为陈少丰先生所持，即：龙山石窟“系全真道士宋德芳及其门徒秦志安、李志全于蒙古窝阔台（太宗）统治期间的 1234 ~ 1239 年间同时营造的。”

^① 明嘉靖《太原县志》卷一第 16 页。

案：该说的错误在于，将龙山两期洞窟通通划为了元代石窟，但陈先生对元窟开凿的具体时间的确定，与石窟题记吻合。

第三节 有关洞窟数目记载失误的原因

在所有关于龙山石窟的历史文献中，凡记述其洞窟数目的，都说这里共有 8 个洞窟。然而，恰巧在笔者对该石窟发生兴趣的 1995 年，这里的工作人员又于第 1、2、3 窟西面的低矮的崖石中，发现了一个被废土瓦砾掩埋了多年的洞窟，即第 9 窟。

那么，这个洞窟究竟是什么时代开凿，又是谁主持葺建的呢？

通过笔者两年多时间对整体窟群断断续续的全面考察，再搜求古代文献记载，认定该洞窟应同是元代全真道士宋德芳及其弟子们所开。理由是：

一、第 9 窟与第 8 窟在内部建筑雕凿方面基本趋于一致：窟制均为弧角方形、平顶，面宽与进深均在 2.1 ~ 2.3 米左右，顶高均为 1.7 米；三壁都环台座，并相互通连；均无雕像。

二、在窟群总体规划方面，第 9 窟与元代石窟属于一体。因为，元窟作为第二期雕刻，是围绕着第一期石窟规划营建的（图二）：1、2、3 窟位于唐窟 4、5 窟之西，分上、中、下三层有序排列，都坐北朝南；6、7 窟位于 4、5 窟之东，随崖面转而向北，面东开凿；由此形成了团团相抱之势。而内无雕像的 8、9 窟，却建在有雕像的 1~7 窟——整体窟群的外围，8 窟位于 4、5 窟前

方的呈三角形的岩石上，9窟则在1、2、3窟西边低矮的崖石中；此二窟都坐北朝南，并呈对称布局。

另外，在前面所提到的元碑中，我们已经得知宋德芳初始来到太原龙山，由于看到了“二石洞”，才引发了他葺建石窟的动机，那么，按现存洞窟的数目计算，他和他的弟子们在这里一共雕琢了7个洞窟。而在雍正《山西通志》“宋德芳”条中，恰好也记载了他在昊天观“凿石洞七龕为修炼所”的事迹^①。新洞窟的发现，与史书的相互印证，应该是我们作出第9窟为元窟的又一条例证。

但是，为什么在明代以后，凡记述龙山洞窟总数的史籍，却都说只有8个窟呢？也就是说，第9窟在明成化以后不见记载，是什么原因造成的呢？根据各种迹象分析，它的失踪应与元代太原地区发生的几次大地震有关。第一次，大德七年（1303）八月“地震，太原、平阳尤甚，坏官民庐舍十万计。……太原徐沟、祁县……地震成渠，泉涌黑沙。”^②第二次，至正二年（1342）四月辛丑“平晋县（今太原市南郊城西村东）地震，声如雷鸣，裂地尺余，民居皆倾仆”。第三次，至正十一年

^① 该书卷一五九第3页：“宋德芳号披云子，隐居太原昊天观，凿石洞七龕，有石像，自作赞，今存。至元七年赠披云真人。”。此条可信的缘由是，它记录的宋德芳的生平，可在元代的碑文中得到印证。而同是这本《山西通志》，却在卷一百六十八第15页曰：“昊天观在县西十里龙山绝顶，元元贞元年（1295）披云子宋德芳建。”这条记载显然是沿袭了以往史籍中的纰缪，作者又没有两相加以对照，致使前后出现了矛盾。

^② 《元史·五行志》，中华书局点校本，1083页，1976。

(1351)“文水、平晋、榆次、寿阳……地震，声如雷霆，圯房屋，压死者甚众。”第四次，至正二十六年（1366）七月辛亥，“徐沟县……地震，有压死者。^①”这几次都是破坏性很强的地震，后三次震级虽略低于第一次，但因震中距龙山甚近，其对石窟的破坏应不亚于第一次，石窟殿阁建筑即使恢复原貌，也难于承受连续四次的强烈地震。从龙山石窟现状来看，在其主体窟群的顶端，有一方圆15米的平坦场地。在它及其窟群的周围，留有很多柱础、砖、瓦等遗迹遗物。可以肯定，这里曾有过高大的殿阁建筑，其屋檐、廊柱向南延伸至第8窟的顶端，其形象正如元碑中所述：“殿阁峥嵘，金朱丹雘，如鳌头突出一洞天也。”也恰如第2窟题记中所提及“玄台共汉月争高，杰阁与晨霞相抗”，即恢宏伟丽的程度，使它一时成为西州之伟观。但在明代以后的史籍中，并没有有关这座建筑的记载，而第1、2、3、6、7窟的窟顶、壁面和雕像，也都有明显的不同程度的断裂痕迹。再从地势上看，第9窟位置较低，又紧临1、2、3窟，因此，它很可能是在这场剧烈的地震中，由于主体窟群顶部建筑的崩毁坍塌，被掩埋掉了。

第四节 关于石窟雕像的数目与名称

龙山石窟现存雕像65尊，与典籍中最早记述该窟群雕像数目的明成化《山西通志》的“二十八尊”和雍正《山西通志》、道光《太原县志》中的“二十七尊”都相

^① 《元史·五行志》，中华书局点校本，第1113~1114页。

去甚远^①。对照考察结果，以往史书一般是根据书中关于每窟主像的数目相加算出的，且其中仍有误差。因雕像数目的选择与各洞窟名称的归属有直接关系，而洞窟的名称，由于以往文献在洞窟排号方面有一些差异，加之新洞窟——第9窟的重新被发现，有几窟亦待商榷^②。为便于澄清历史文献中的误差，我们只以最早记述这两个问题的成化《山西通志》为参照本。

第1窟：现存雕像21尊，名虚皇龕。

成化《山西通志》曰：“一曰虚皇龕，内石像十一尊”。

这里的“十一尊”，笔者原从实际数字出发，疑为是“二十一尊”之误。然若从该石窟主像与从属雕像均做天尊装束，以及道教典籍有关“虚皇十天”之说法来看，这或许是当时道教对虚皇天的某种计算说法。而在以往笔者发表的文章中，均以为此窟为一天尊二十真人像。且日本学者也认为是二十真人，并认为他们可能反映的是全真教主王重阳及其弟子丘处机率领十八门人进见元世祖成吉思汗的事迹。

但是，仔细辨识第1窟两壁间的二十身雕像中的残存头像，他们实为化小了的天尊神像。参照北宋张商英《三才定位图》^③中的内容，尤其是造像图中的天尊像，

① “二十八尊”这个数字，是从成化《山西通志》“昊天观”条中，将其叙述的石窟内的雕像数目相加，最终得出的结果。而清雍正《太原府志》“昊天观”条，清道光《太原县志》“昊天观”条均明确记载：“……凡镌石像二十有七尊。”

② 日本学者有关龙山各窟的命名，殊少根据，故不做专门论述。

③ 《道藏》第3卷，第122~128页。

与该窟造像模式有很多相近之处。文中有关“三清之天，上有虚皇十天”的说法，以及位属三清天之首的玉清天中的三十六天尊，就有十八位冠以某某“虚皇”之名。从道教尊崇神像的发展过程来看，两宋是道教神仙谱系的编定时期，有关天尊的命名，见诸于很多道书，如南宋《太上灵宝朝天谢罪大懺》中所述“十方天尊”^①达119名。由此看来，“十天”、“十方”并非是严整的数字概念，而是代表很多复杂含义的一种概括说法。第1窟作为“虚皇龕”，从开窟位置上看，恰巧正位于“三清龕”之上，而《山西通志》中有关“石像十一尊”，或许正是一种对两壁虚皇十天及正壁虚皇老子总体意义上的概括描述？

再对照《三才定位图》中的造像图，玉清天像的两旁，除去下方各有三身胁侍，上方各有四组乘云而至的天尊像，前排两组各五人，后排两组各四人。他们均为天尊像模样，其动作、打扮及腾云驾雾的样式，均与第1窟东西两壁造像很相近。（图九〇、图九一）虽说该书并非是龙山石窟第1窟造像的依据，但应该承认，龙山第1窟作为“虚皇龕”是肯定的，且其中二十位辅助天尊像，也应冠以某某“虚皇天”才合乎情理^②。

① 《道藏》第3卷，第464—466页。

② 在察阅《道藏·三才定位图》的过程中，笔者专门对该书中“玉清天”造像图中的三十六天像及其署名与书中所叙的三十六天像进行了对照，发现其排列并不是按照书中所叙述的顺序进行的，甚至名称也不是完全相同的。究其原因，是否著书者与绘图者并非一人；或是诸天神像并非一定都有自己固定的样式，这些可能应该是存在的。



图九〇 龙山第1窟东壁残存天尊头像

第2窟：现存雕像15尊，名三清龕。

成化《山西通志》载：“二曰三清龕，内三清像三尊”。

该窟内，正壁设三像，为三清像。“三清”，即元始天王化法身玉清元始天尊、上清灵宝天尊和太清道德天尊^①。从北宋《三才定位图》中看，三清天分成三组逐一进行描绘，各天神像两边都各有三真人，其上并没提名。或许这是三清像的一种特定造像样式。该窟三清像组合为一体，左右两边各有三位戴高冠真人坐像（或许是帝相，须进一步考证），及三侍童（二男一女）。

第3窟：现存雕像3尊，名卧龙龕。

成化《山西通志》：“三曰卧龙龕，内卧像一尊，传

^① 《道教大辞典》第15页，浙江古籍出版社，1987。



图九一 《三才定位图·玉清天图》

为披云子卧化之所。”

所谓卧像是宋德芳（披云子），此为最早的记载。何以出此？或许由6号窟题记“披云仙翁，玄门中龙”推出。然而，披云子宋德芳不会在他主持凿窟立像时，就为自己造一个象征已经长眠的卧化之所。据前面提及到的三通元代碑文记载：“披云葬于终南山……寻改葬于永乐宫。^①”因此，关于披云子窟应是民间的一种误传，或是后世道教徒们不解内情的一种主观猜想而已。按照目前的情形，该像足西头东，两旁各一道士肃穆伫立，完全区别于佛窟释迦涅槃时足东头西，众弟子伤心围泣的样式；该石窟为第二期工程，又是为弘扬全真道而建；第1窟为老子虚皇，第2窟为三清圣境，第7窟为王重阳七位弟子，第6窟为宋披云。那么，该像应为全真教主王重阳可能比较合情理。

第4窟：现存雕像11尊，应名三天大法师龕。

第5窟：现存雕像3尊，应名玄真龕。

成化《山西通志》曰：“四曰玄真龕，内刻石像三尊。五曰三天大法师龕，内刻石像三尊”。

我认为第4、5窟的名字应互换一下。理由有三：

一、《云笈七签》释“三天”：“其三清境者，玉清、上清、太清也。又名三天。其三天者，清微天、禹余天、大赤天也。”^② 从中可见，“三天”的名分排列基本

^① 见《道家金石略》第547页、第613页、第753页。

^② 《云笈七签·道教三洞宗元》，《道藏》第22卷，第13页。

上是平起平坐的。而“玄真子”仅为唐代一著名道士^①。若将二窟名称互换后，从窟内雕像的名分安排上看就平等了。

二、第4窟是三壁三铺座形式，即三壁都是单独开龕的一天尊二真人或一天尊二侍童二真人的铺座形式，而第5窟仅为一铺座形式，即一天尊二真人的铺座形式。如按照古代文献仅记主像的标准命名，其误差是显而易见的。

三、第4、5窟是唐代洞窟，即宋德芳初始来到此地所见到的“二古洞”，成化《山西通志》很可能将它们的名字记颠倒了。

第6窟：现存雕像4尊，名辨道龕。

成化《山西通志》对窟内雕像无记载，但称：“第七、第八俱为辨道龕，乃道士栖止辨道之所。”

在第9窟失踪无记载的情况下，第6窟应是书中所指的“第七”或“第八”龕。此窟系宋德芳弟子秦志安和李志全主持开凿。该窟可能是宋德芳的弟子为其师傅歌功颂德塑造的，这与该窟题记中的“披云仙翁，玄门中龙，……九龄悟道，遍礼琳宫”有相合之意。另从对道教的尊崇与修炼来讲，与辨道之意亦相吻合。故名。

第7窟：现存雕像8尊，名七真龕。

成化《山西通志》：“六曰七真龕，内刻石像七尊”。

本窟为双窟，内窟门楣题榜：“玄门列祖洞”。从七

^① 唐玄真子志和撰《玄真子外篇》，《道藏》第21卷，第718页，文物出版社，1988。

真人同装、同坐势、同尺度推测，此窟主像为全真教主王重阳的七大弟子马珏、谭处端、刘处玄、丘处机、王处一、郝大通和孙不二^①，另有 1 残缺女侍立于左边——北壁最东处。

第 8、9 窟：无雕像，俱名辨道龕。

成化《山西通志》曰：“第七、第八龕，俱名辨道龕，乃道士栖止辨道之所。”

这里所指的除前面所述有一窟是现在的第 6 窟外，剩余的一窟即第 8 窟。因第 9 窟的重新被发现，且其尺度、窟形、台座与第 8 窟基本接近，故也应称“辨道龕”。或许，辨道龕的由来，最初应是第 8、第 9 窟的名称，而第 6 窟却是传说中的披云子洞？而因明代以后第 9 窟的失踪，最终将辨道龕落到第 6 窟由宋德芳弟子们所开洞窟的名分上了。

历史文献是我们研究石窟艺术的主要依据之一，对其进行全面搜集并加以考订，直接关系到我们对历史真实追寻的准确程度。对历史客观真实的记载，是保存人类物质与精神遗产的一种必要形式，也是人类不懈追求的目标和历史责任。当然，由于在历史发展的过程中，人类思维形态的形成并不是由某些单一的思维方式形成的，因此对其进行科学的考察，以下一个较为合理的结论也是在不断发生变化的。分析龙山石窟历史文献中所出现的不足与误差的原因，有时代相隔久远又缺乏最早

^① 《全真教祖碑》，《道家金石略》第 450～453 页。

的确切记录，以及交通不便、信息不灵的客观原因，但撰写人缺少对石窟的实地考察，以讹传讹或轻下结论，也是致误的重要原因。随着现代文明的不断发展和进步，随着人们对龙山石窟研究的不断深入，相信对它的记载与分析会不断翔实起来。

第五章 龙山石窟的题材内容 和艺术特点

纵观龙山石窟唐、元两期雕刻，其时间相隔大约达500年之久，虽然它们的造像题材都属道教范畴，但由于当初营造者所处的历史环境、尊崇供奉的思想和形象、投入的资金和人力，以及时代审美风范和雕刻技巧等方面所存在的差异性，使它们在洞窟的整体立意构思和塑造形象等方面都呈现出迥然不同的艺术特点。为便于看清龙山石窟造像在不同时期里的造像构思及其艺术特点，我们仍按其时代来进行比较和分析。

第一节 唐代石窟

关于龙山唐代第4、第5窟窟名的辨析，我在前文中已有一些说明，这里按前文定名加以分析介绍。

一、第4窟

（一）题材内容

第4窟为三壁三龕，正壁为一铺三像，一天尊二真人；西壁为一铺五像，一天尊二童子二真人；东壁为一天尊二真人。按明成化《山西通志》所说，此窟名为“三天大法师龕”。那么，查阅史籍，称“三天法师”者，系汉末张道陵，其似应为真人造像，更趋合理。因据《云笈七签》卷六云：“汉末有天师张道陵，精思西山，太上亲降，汉安元年五月一日授以三天正法，命为天师，又授正一科术要道法文，其年七月七日又授正一

盟威妙经三业六通之诀，重为三天法师正一真人。^①”且在《唐会要》卷五十中，有唐玄宗在天宝七年五月十三日，册封他为太师的记载。然而，对照第4窟主尊像，分明是一天尊的形象。且左右两铺虽说一铺未凿造完工，一铺已漫漶严重，但仍能看出主像是天尊，并非真人。其理由为：

1. 第4窟主尊与现藏于美国波士顿的隋开皇七年（587）苏遵造石造老君像^②、唐麟德二年（665）田客奴石道像^③和现藏于山西省博物馆的唐开元七年（719）元始天尊像的着装样式和形象特点基本一致。

2. “三天”，《宋书·律志序》曰：“三天之说，纷然莫辨”。《武帝内传》曰：“帝见王母笈中有一卷书，问此书是仙灵方耶？王母出以示之，曰，以五岳真形图也。乃三天太上所出。^④”而按《云笈七签》卷六《三洞并序》中所说：三清境者，指的是玉清、上清、太清，亦名三清。而三清者，又名清微天，禹余天和大赤天是也。按卿希泰先生主编《中国道教史·三清》解释：“‘三清’之称始于六朝，开始仅指‘三清境’。‘三清’之作为道教尊神，是伴随着道教三洞经书说逐步形成的。”被日本学者推定为唐高宗初年（650）成书的《道教义枢》卷二云：“但知洞真法天宝君住玉清境，洞玄

① 《云笈七签》第38-39页，书目文献出版社影印本，1992。

② 金申《中国历代纪年佛像图典》，第320页、521页，文物出版社，1994。

③ 金申《中国历代纪年佛像图典》，第344、528页。

④ 《佩文韵府》第一卷，第654页，上海书店，1987。

法灵宝君住上清境，洞神法神宝君住太清境。故《太上苍元上录经》云：三清者，玉清、上清、太清也。”但卿希泰先生认为此“三宝尊神”并非“三清尊神”。那么笔者认为它们应与前文中提到的，成书于六朝末初唐间所修道书《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》书中所说的：“天尊”、“道君”和“老君”更为接近。他们身旁也如书中所说：“皆有真人、玉童、玉女侍香侍经。”或许，龙山第4窟“三天大法师龕”，与一直发展至唐武宗时期（841~846）的神灵排位：元始天尊、太上大道玉晨君和太上老君有一定关联，尚须后人作进一步考证。

（二）艺术特点

第4窟从造像特点和布局来看，简朴单纯，窟顶、壁间没有藻饰，仅有单纯的尖拱龕和莲瓣身光。因此，供奉者进入洞中，首先映入眼帘的是正壁天尊和真人像。天尊端坐，体量壮硕魁伟，神态英武慈和，在舒缓自如的衣纹和平稳方正的台座陪衬下，更显泰然自若，神超理得之美感。而真人把诸香华，足踏莲花，体态丰腴肥美，更流露出唐人寓动于静之审美风范。此窟并未全部完工，从图三一中我们可以看出古人在策划雕凿雕像时是如何操作的，即先凿刻出大形，再进一步刻划局部，最后完成。

二、第5窟

（一）题材内容

第5窟，为一铺三像。按成化《山西通志》说，应为“玄真龕”。“玄真”，《抱朴子》曰：“服玄真者，其

命不极。玄真者，玉之别名也。令人身飞轻举。^①”又《唐书·隐逸传》：“张志和，著《玄真子》，亦以自号。”《中国宗教词典》：“玄真子，（约730~810）唐时人。原名张志和，字子同；初名龟龄，以号行。婺州（今浙江金华）人。……擢明经，以策于肃宗（756~761年在位），授录事参军，因赐名志和。后坐事免归，不复仕，遂扁舟垂纶浮三江，泛五湖，自称烟波钓徒。博学能文，善歌词，能书画、击鼓、吹笛。传说守真养气，卧雪不寒，入水不濡。著有《玄真子》一卷。意旨略似《抱朴子·外篇》，但文采次之。^②”

第5窟中主尊分明与第4窟主尊从形象到服饰，是一位天尊的形象。那么，初始造窟者，或是宋德芳时建窟时所命名的龛名，可能与第一种释意更接近一些。是道教徒斋醮时心中所念的理想。如若不排除第二种解释，那所塑造之人，也不会是张志和本人，或许应与张志和著作《玄真子》内容有些关系。有意思的是，玄真子张志和活动的年代，与盛唐非常接近，这或许是宋德芳等人初见唐窟时赋予该窟的窟名。

（二）艺术特点

第5窟开窟小，又仅为一天尊二真人，从天尊形象来看，似比第4窟天尊面部更浑圆一些，且有一真人面部完整，但真人脖颈短粗，与身体衔接略显粗笨。值得称道的是，唐代的艺术匠师注意了雕像头部与壁面的连

① 《抱朴子·内篇》仙药卷第十一，第49页，《诸子集成》第8卷。

② 《中国宗教词典》第333页，上海辞书出版社，1981。

接，因此使后世凿盗者不易得手，天尊头部都被保留了下来。虽然，真人也有头残失的现象，但要比元窟遭后人破坏的情形轻得多，这些能延长雕像的自然寿命，并防止雕像遭受人为破坏的宝贵经验，是很值得我们学习借鉴的。

第二节 元代石窟

一、第1窟

(一) 题材内容。

第1窟，又名虚皇龕，是一圆形、圆顶洞窟，从设计思想来看，它位于整体窟群的最高层，表现的是道教的最高理想境界——太极世界。在这一高居九清的世界里，总御万灵的虚皇老子安坐在一单瓣莲花形深龕之内，身后圆形举身光内五道火焰冉冉升起，两边呈环形展开的左右两壁，各排列着体形化小的十身腾云驾雾的虚皇天尊像，天龙藻井下，雕刻着宋德芳所录唐代高士吴筠《宗玄集·玄纲论》“真精章第三”中的前大段，因目前窟内题词剥蚀严重，现按《文渊阁四库全书》集部别集中，有关该窟所录内容补齐如下：

天地不能自有，有天地者，太极。太极不能自运，运太极者，真精。真精自然，惟神惟明。实曰虚皇，高居九清。乃司玄化，总御万灵。乾以之动，坤以之宁。寂然无为，群方用成。空洞之前至虚，靡测元和澄正。自此而植，神真独化，匪惟巨亿，仰隶至尊，咸有所职。丹台瑶林，以游以息。云浆霞饌，以饮以食。其动非心，其翔非翼。听不以耳，闻乎无穷。视不以目，察

乎无极。此皆无祖无宗，不始不终。含和蕴慈，愍俗哀蒙。^①

显然，作者极力想营造出一个由“元道，本起于元首，万气之祖”的“虚皇”及其幻化成左右的虚皇十天，高居九清，总御万灵的道家的理想天地，最终所要实现的是“含和蕴慈，愍俗哀蒙”的目的，即：祈助上天至尊包蕴慈悲，让和平与幸福降临于人间，让芸芸众生避开所有的危险和灾难！

（二）艺术特点

由于窟顶较薄，彩色的藻井毁坏得很严重，但依然能感受到浓厚的道家营造出的福天洞地的气氛。只见圆拱形洞顶上，丹霞烘托着祥云，蛟龙升腾在天际；正壁如云朵绽开的莲瓣形龕内，长髯虚皇袖手安坐（头已失），身后五道燃烧的火焰卷裹着冉冉的云气呈圆形升起，并放大开去；环形的东、西两壁中，二十天尊乘着滚滚的云雾，飘然而至，他们拱袖执笏，俨然肃穆。为达到主次分明的目的，正壁从天尊到台座和龕额的处理，既简练又写实，体量亦大一些；两边的二十天尊和云层的处理，则稍齐整又装饰性强一些，体量亦小一些；洞顶的云龙纹有粗有细，由此谐调了整体洞窟的雕刻语言和审美气氛。

二、第2窟

（一）题材内容

又名三清龕。也是龙山窟群中雕像最多，雕刻最显

^① 个别字按《四库全书》改。

瑰丽者。正壁三清像塑造的是元始天王化法身玉清元始天尊、上清灵宝天尊和太清道德天尊。

“三清”作为道教的尊神，是伴随着道教三洞经书说逐步形成的。始于六朝的“三清”之说，在唐武宗时期先指的是元始天尊、太上大道玉晨君，太上老君；其后为玉清大有天宝君、上清妙玄灵宝君和太清太极神宝君^① 三宝尊神。在五代闽主供奉的“三清”是宝皇大帝、天尊、老君。^② 如前所述，对“三清”的解释可谓众说纷纭，莫衷一是，但各种说法也起到了相互促益的结果。南宋金允中在探讨总结了前人所述的三清、三宝、三洞之间的关系后，说：

三尊之号在经中只称元始天尊、太上道君、太上老君；其别号则曰天宝君、灵宝君、神宝君；以三境之名而称之则曰玉清、上清、太清；以三洞之书而名之则曰洞真、洞玄、洞神。^③

那么，三尊神各有什么神通呢？让我们选取道书中的一些典型解释来看：

有关元始天尊，《云笈七签》卷一百一《元始天王纪》云：

元始天王禀天自然之胤，结形未沌之霞，记体虚生之胎，生乎空洞之际。时玄景未分，天光冥远，浩漫太虚，积七千余劫，天朗气清，二晖缠络，玄云紫盖映其

① 卿希泰，《中国道教》，第三卷，第13页。

② 《资治通鉴》第19卷第9202页，中华书局点校本，1956。

③ 《道藏》，第31卷，第478页。

首，六气之电翼其真……进登金阙，受号玉清，紫虚高上元皇太上大道君……元皇位在玉清掌括上皇高帝之真。^①

总之，天尊从两晋南北朝时，已成为道教第一位至尊神。

灵宝天尊：位居“三清尊神”的第二位。南北朝时《上清》、《灵宝》经相继出现太上玉晨大道君、太上大道君。梁陶弘景《真灵位业图》列第二神阶中位，名“上清高圣太上玉晨玄皇大道君”为万道之主。据《灵宝略纪》称：

太上大道君以开皇元年托胎于西方绿那王国，寄孕于洪氏之胞，凝神琼胎之府三千七百年，降诞于其国郁察山浮罗之岳丹玄之阿侧，名曰器度字上开元，及其长乃启悟道真，期心高道，坐于枯桑之下，精思百日。而元始天尊下降，授道君灵宝大乘之法十部妙经。……元始乃与道君游履十方，宣布法缘，然后以法委付道君，则赐道君太上之号，道君即为广宣经，传乎万世。^②

又据《洞渊集》：

玉晨道君者，乃大道之化身也。言其有不可以随迎，谓其无复存乎恍惚，所以不有而有，不无而无，视之无象，听之无声，于妙有妙无之间大道存焉。道君即审道之本，洞道之元，为道之气，即师事元始天尊，称受道弟子焉。犹是老君稟而师之矣！居上清真境禹余天

① 《云笈七签》，书目文献出版社影印本，第718页，1992。

② 《道藏》第22卷，第32~33页。

中，降金科宝、三洞仙经，付经师郁罗翘真人，传教于万国焉！^①

总之，太上道君以“道”为根本，体现的是道教以“道”为最高信仰的思想。后来的灵宝天尊是由太上大道君衍化来的。

道德天尊：太上老君，居“三清尊神”第三位。是道教初期崇奉的至高神。据传张陵在传教布道时作的《老子想尔注》说：

一者道也，……一在天地外，入在天地间，但往来人身中耳。……一散形为气，聚形为太上老君，常治昆仑，或言虚无，或言自然，或言无名，皆同一耳。^②

这是首次在道书中出现的太上老君的名号。至魏晋南北朝，太上老君之名益显。北周武帝“建德三年（574）。五月，初断佛、道二教，经像悉毁，罢沙门、道士，并令还俗。并禁诸淫祀，非祀典所载者，尽除之。”^③ 据称，当时太上老君曾遣使显灵。时过一月，武帝又下诏曰：“至道弘深，混成无际，体包空胡，理极幽玄。……今可立通道观于都城……并宜弘阐，一以贯之。”^④ 这些情形说明，当时的帝王已经开始利用太上老君干预政治了。此风至唐，太上老君之威灵更盛。他一再因皇帝的攀附地位高升，虽宋代又加封他为“太上老

① 《道藏》第23卷，第836页。

② 饶宗颐《老子想尔注校证》第12页，上海古籍出版社，1991。

③ 《北史·周本纪》下第十，中华书局点校本，1974。

④ 《周书》，中华书局点校本，第85页，1971。

君混元上德皇帝”之号，但最终仍居道教“三清尊神”的第三位。

有关第2窟主尊两旁的六真人、六侍者（二童子四侍女），似应为道教中的“六御”，或是道教举行斋醮活动，其中不同的仪式和方法所常用的数字“六”所包孕的所有吉祥意义。如“六祝”，以“事鬼神示，祈福祥，求永贞”^①；“六壬”，用以占法^②；“六虚”，占卜吉凶^③；“六合”代表天地四方与上下二方相合，以及时令相合，地支相合之意^④；“六气”、“六极”、“六腑”等为道家的养生之法^⑤。对照窟中所刻题记，此窟的用意在于：“大道射奥，立象尽情。”最终目的是为祈祝：“当今天子，亿万斯年。波及臣佐，嵩呼庆贺。风雨若时，生灵安妥。”^⑥即祈求祝福蒙元皇帝和朝臣们长生不老，江山稳坐；百姓生灵在风调雨顺中，安享和平等丰富含义。

① 《周礼·大祝》曰：“掌六祝之辞，以事鬼神示。祈福祥、求永贞。一曰顺祝、二曰年祝、三曰吉祝、四曰化祝、五曰瑞祝、六曰筮祝。”《道教大辞典》第107页，浙江古籍出版社，1987。

② “占法之一。曰六壬大课，与太乙，遁甲，世称三式。以五行始于水，故曰壬；天一生水，地六成之，故曰六。其法原本于《易》，有六十四课，并以天上十二辰分野，谓之天盘。地上十二辰方位，谓之地盘。天盘随时转运，地盘即一定不易，以占吉凶，甚有验焉。相传九天玄女，尝授黄帝，以破蚩尤。《唐书·艺文志》，《隋书·经籍志》，《宋史·艺文志》等，均载有六壬之书。”《道教大辞典》第106页。

③ 《佩文韵府》释：《易》，变动不居，周流六虚。《列子》善若道者，瞻之在前，忽焉在后，用之，弥满六虚；废之，莫知其所。《京房易传》释：土木配象吉凶从六虚。

④ 《道教大词典》第106页。

⑤ 《道教大词典》，第108、109页。

⑥ 见前文中第2窟题记。

（二）艺术特点

只见“三清”尊神安然高坐在正壁长形台座之上^①，长髯垂胸，袖手盘膝，神态虚幻玄远，自若中不失肃穆，舒缓中蕴含清静。东西两壁六真人，六侍者（二童子四侍女）们应和着道家“六祝”、“六壬”、“六合”吉祥而神秘的复杂寓意，有的神色恭敬，有的态度小心，雕刻匠师们将他们安排得错落有致，动静相宜。在所有各像冉冉升腾的火焰云气背光之上，五条巨龙祥集出没于窟顶，这种周游于六虚的瑞物，纡体蜃紫，摘藻布文，青耀章采，雕琢璘玢（详细艺术分析见后文）。整个洞窟充分展现了“三清境”世界华赡、瑰丽、肃穆、神圣的景象。从整体上看来，此三清像与六真人和六侍者，衣纹的处理是根据不同雕像不同的身份、地位、性别加以处理的：天尊衣饰舒缓叠落，真人衣冠有序洒脱，男童侍厚衣棉袍，女侍者着披巾著宽裙，好生齐整！该洞窟应是我国此一时期里最成功的雕刻作品之一。

三、第3窟

（一）题材内容

该窟又称卧如龕。这是我国道窟中，很少见的题材。从整体设计思想上来考虑，元窟第1窟为“虚皇”，第2窟为“三清”，旁边第7窟为七真，第6窟为宋德芳，从逻辑来推论，这里可能就应是全真教主王重阳的卧化造像。

^① 完整像见日本学者所拍照片。

（二）艺术特点。

该窟全然没有雕饰，仅有卧化者和两位侍者像。正壁闭目侧卧的老者是西头东，一手支颐，一手平抚于腿上，守护的侍者毕恭毕敬，神态平静安祥。这与华丽的佛窟中，释迦佛“涅槃”后，足东头西，众弟子们捶胸顿足，号啕失声，簇拥围泣的隆重场面有着本质和情境上的明显区别。其展现的是一种朴素单纯，平和自然地面对死亡的道教思想心态。

四、第6窟

（一）题材内容

该窟又名辨道龕。窟内所刻一天尊二真人和一童子，我在以往发表的论文中认为，该窟表现的可能是全真教主王重阳，两旁道士是披云子的两位恩师长生师与长春师，门中的小童子是宋披云。从目前情况来看，我的判断有可能是错误的。为使这个问题说得更清楚一些，我把窟中题记重录如下：

该窟有题记二则：

1. 披云自赞。这个形骸许大，已是一场灾祸，被谁节外生枝，强要幻成那个。更分假像真容，便是两重罪过，只因眼病生华，毕竟有个什么。自戊戌春至己亥秋工工毕，门人李志全稽道作颂。

2. 披云仙翁，玄门中龙。德如之何，太华之峰。节如之何，徂来之梧。九龄悟道，遍礼琳宫。千里求师，密契真风。阐玄化于阴山之外，续琼章于火劫之终。炼谭马三阳之镜，铸丘刘八极之钟。玉树重芳于海上，金莲复秀于山东。直待养成千岁鹤，一声铁笛紫云中。门

人舜泽秦志安焚香敬赞。

由此可见第6窟题记的全部内容赞颂宋德芳（披云）的。且此窟雕像的体量亦较其它洞窟大一些，如：第1窟无头天尊坐像高0.73米；第2窟有头天尊坐像高1.06米；第7窟无头真人坐像高0.83米。而第6窟正壁无头坐像却高0.95米。作为宋德芳本人来讲，差人把自己的像做得较前期所修比他身份高的诸雕像的体量都大，是否感到与心不安？

从目前窟群的布局看，在宋德芳进行元窟的整体规划时，已将此窟的开凿安置于其中，那么专门开一洞窟来为自己造像，这种现象确实在全国石窟中少见。

在我国寺观和石窟艺术中，尤其是佛教石窟，描绘表现出资营造者功德主及其家族的画像（即供养人画像）、出行图、塑像，很早就有了。其表现形式有的是出资者每人一像；有的是结社合资造窟的社人每人一像；有的则是一人或一家将自己全部家族成员皆列绘入画。如敦煌莫高窟北周第428窟供养人像多达1200余人^①。再如唐代山西五台山佛光寺宁公遇像。这种风气发展至五代，洞窟中供养人形象的形象体量比主佛形象还大，如敦煌五代第98窟张议潮供养像^②。但应说明的是，这些供养像都是画在自己供奉的佛像窟或佛殿中的，也就是说，供养人像是与佛像同堂共置的。而龙山第6窟里，专门供奉的是宋德芳本人及其弟子的造像，

① 《敦煌学大辞典》第177页，“供养画像”条，上海辞书出版社，1998。

② 同上注。

这是否合理呢？另外，还有两个疑点：首先，正壁是一天尊装扮者（头已失），他的穿着与第2窟天尊服装更接近。其次，题记中还有一令人费解处，即第二则落款是秦志安所作，与题头披云自赞相违。持此窟为宋披云雕像者，有日本学者常盘大定、关野贞和我国的李裕群先生。

（二）艺术特点

正龕天尊像正襟袖手盘坐，两旁真人平端帕巾，立于四足方座之上。别开生面的是靠西与正龕相连的壁面上，开一圆拱形小门，半开的门中，一青春年少的童子手持书卷，正欲迈出门来。抬头望去，两只象征着六德五象、仁智和平的凤凰驾彩云，凌长空，展翅飞翔。（后专有对凤凰藻井的分析论述）。造像者从整体洞窟的布局和主题内容出发，天尊、真人多采用爽括简练的平直刀法，以突现其崇高标举的神圣。童子则用稍显圆浑又不失装饰意趣的刻划，以表达年青信徒虔诚恭敬的心理。而满顶飘浮的云朵与振翅盘旋的凤凰，又在一软一硬，一舒一张的对比中求得了和谐与平衡。

五、第7窟

（一）题材内容

又名七真龕。刻划的是全真教主王重阳的七大弟子马珏、谭处端、刘处玄、丘处机、王处一、郝大通和孙不二，并有一女侍（头全失）。

（二）艺术特点

洞窟因呈前后两室，安坐于后室正、南、北三壁高台上的七真像（头全失），在幽深的洞窟中更增添了几

分莫名的神秘之感。作者从道教思想的审美理想出发,用洗练简括又不失含蓄内敛的刀法,塑造了真人们所特有的素朴无华,徐缓平和,又不失潇洒放达的动态特征。该窟为龙山石窟面积最大者,为与洞窟雕像厚重、硕大、简练的形体相谐调,窟顶以起位 0.15~0.17 米的高浮雕,刻划了云气舒卷,蟠龙出没的情景。而内洞门边衬以浅浮雕祥云,两只翻飞的白鹤相对翩然而至,使整体洞窟更增强了古朴、幽深、空寂的道家美学意韵。

总之,龙山石窟唐、元两期雕刻在题材样式、石窟营造、雕刻手法上风格迥然不同,前者带有明显的摹仿佛窟的痕迹,虽说塑造的是道教的题材形象,但格式与佛窟中的一佛二菩萨和一佛二弟子二菩萨基本接近;从窟制来讲,体积亦小,无藻饰浮雕,造像采用圆刀雕法较多,体积感较强,真人身姿动态亦较强,有着明显的唐人风范。而元窟却全面展示了蒙元时期里全真道尊崇的具体形象,有虚皇老子、三清尊神、王重阳卧化像、七真像和宋披云及其弟子像等。元代石窟的策划者根据不同题材内容的需要,在布局、雕饰、刀法的运用上都做了周全的考虑,他们根据造像题材的特定需要,在雕刻语言多采用平直概括刀法的总体特点中,又有许多微妙的变化。如第 1 窟显现的是空灵齐一,虚空飘渺之美;第二窟则众神祥瑞云集,极尽华赡富丽;第 3 窟肃穆、空旷、素朴而简洁;第 6 窟却别出心裁,爽括又富有情趣;第 7 窟七真隆重安坐,朴厚幽深之气氛扑面而来。应该说,它们不仅是该时期道教石窟艺术的代表,同时也是此时期里体现我国北方雕刻艺术审美的代表之

作。

第三节 龙山石窟的龙纹装饰

在龙山元代石窟凿有雕像的第1、2、3、6、7窟中，除去第3窟，窟内都雕饰有繁缛富丽的藻井图案，除第6窟是凤纹外，其余均为云龙纹。此外，在1、2、3窟的外壁上，原也刻有云龙纹浮雕（现已漫漶不清）。由于每一洞窟在面积上、尊崇供奉的对象上的差异，工匠们在艺术处理上以不同的雕刻手法将其加以区别，使之达到了与整体窟内雕刻谐调一致的程度。尤其是第2窟中雕刻在总面积达12平米之多的圆拱形窟顶上的五龙祥云图浮雕，其独特的样式，在我国石窟艺术中极其罕见。

“龙”，是中国传统文化的特有产物，广受人们的尊崇与喜爱，是传统美术史中经常出现的装饰题材，历来受到诸多文史哲学家们的关注、描述和考证。有关“龙”的解释，可谓众说纷纭，莫衷一是。许慎《说文》十一曰：“龙，鳞虫之长，能幽能明，能细能巨，能短能长，春分而登天，秋分而潜渊”。从中可见龙具有神奇幻化的功能，且能兴云降雨。《广韵·钟韵》：“龙，鳞虫之长也。《易》曰：‘云从龙’”。从中透露出对龙是一种自然神的认识。《庄子·天运篇》：“龙合而成体，散而成章，乘云气而养乎阴阳。^①”又将龙的非凡与神异用来

① 《庄子·天运》第十四，《诸子集成》第4卷，第93页，上海书店影印本，1990。

比附人的才智与学养。在我国现代考古学深入发展的今天，很多学者又利用考古发现的大量实物资料，广泛地考证“龙”的源起和究竟。

迄今为止，人们并没有在世间寻觅到“龙”的真实存在，而对“龙”种种神异功能的附会，确使它不仅在形象上成为多种动物的结合体^①，并使它逐渐蕴含了宗教的、哲学的、政治的、艺术的……丰富内涵。其中不可忽视的重要方面，即龙是封建君主、皇权势力的代表。《广雅·释詁一》：“龙者，贾子容经编云：龙也者，人主之譬也。”^②《吕氏春秋·介立》：“晋文公反国，介子推不肯受赏，自为赋诗曰：‘有龙于飞，周遍天下……龙反其乡，得其处所’^③”。高诱注：“龙，君也，以喻文公。”《论衡·纪妖》：“祖龙死，谓始皇也。祖，人之本；龙，人君之象也。”^④从中可见，龙作为皇帝君权的象征由来已久，至使造成以后约定俗成的传统观念。

“龙”，在道家产生，乃至道教活动之始，就被经常用来作占验、炼丹、敬神活动，并被区分以种种有具体象征意义的名称。如《易》：“初九：潜龙勿用；九二：见龙在田，利见大人；……九五：飞龙在天，利见大

① 宋郭若虚《图画见闻志》：“画龙者……分成九似：角似鹿，头似驼，眼似鬼，项似蛇，腹似蜃，鳞似鱼，爪似鹰，掌似虎，耳似牛也。”《中国书画全集》，第一册，第467页，上海书画出版社，1993。

② 《广雅·释詁一》第4页，江苏古籍出版社，1984。

③ 陈奇猷校释，《吕氏春秋校释》，第627页，学林出版社，1984。

④ 北京大学历史系，《论衡注释》，第三册，第1264页，1979。

人。^①”由此可见古人认为龙是善变之物，能潜入水中，行于地面，飞上云天，所以在乾卦六爻中取龙为象以明变化。《庄子》：“藐姑射之山，有神人焉，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外。”由于道教追求长生、成仙，神人乘云气，御飞龙，云游四海即成为道教徒们所向往的最高人生理想。而从宋人撰写的《犹龙传》中，道教始祖老子“犹龙”般灵异的神性，化成了传道设教的种种灵迹。

因此，在龙山石窟中出现大量的云龙纹，应该说是道教石窟的特产，同时与开窟者的政治与宗教目的不无关联。它们无论从形象塑造和图案处理上，都是不可多得的艺术精品。第1窟窟顶是一圆形的藻井，虽已因窟顶太薄，水浸漫漶严重，但从残留部分来看，云气翻卷蒸腾，龙体屈曲蜿蜒，线条粗犷凝重，与整体洞窟的雕像风格相谐一致。第7窟由于系龙山最大的洞窟，又是以全真教主王重阳的七大弟子为题材的像窟，出于雕像体量硕大的考虑，窟顶龙纹竟是高于壁面0.15~0.17米的高浮雕，只可惜与第1窟相似，窟顶受水湿漫漶之影响，损失惨重，但龙体刻划的功夫仍能领略到一些。

最引人注目的是第2窟窟顶的五龙云气纹浮雕藻井。“五龙”：“《遁甲开山图》荣氏解曰：五龙：昆弟四人，长曰角龙，木仙也；次曰徵龙，火仙也；次曰与商龙，金仙也；次曰羽龙，水仙也；父曰宫龙，土仙也；

① 《周易正义》卷一，《十三经注疏》上册第1~2页，中华书局影印本，1980。

父与诸子同得仙，治在五方。^①”《抱朴子》：“舜驾五龙，汉致六翻”。北魏文成帝和献文帝接受道教符箓，用《黄帝录图》中“五龙舞河”进行杂占^②。《历代名画记》载，冯绍正开元中曾于禁中画五龙堂，有降云蓄雨之感^③。而《宋史》中关于祭“五龙”的诗作，应是为龙山“五龙”藻井所下的最好注解：

迎神，禧安灵之智兮，跃汉潜幽。欲褊扰兮，元董与刘。陈金石兮，佐侑牢羞。庶燕享兮，泽应民求。

升降，雅安灵之至兮，逸驾腾骧。嘘云吸气，承祀日光。展诗鸣律，肃庄琳琅。何以膺神？赐惠无疆。

奠币，文安维灵德兮，变化不常。沛天泽兮，周流八荒。奠嘉币兮，肃雍不忘。永佑民兮，锡以丰穰。

酌献，恺安练吉日兮，进神之堂。牲既陈兮，粢盛既香。奠桂酒兮，容与嘉觴。灵安留兮，锡我福祥。

亚、终献，嘉安明明天子，礼文咸秩。矧神之功，横被九域。云施称民，物产滋殖。嘉承惠和，罔有终极。

送神，登安灵之来下，以雨先驱。灵之旋驭，五云结车。操环应夏，发匣瑞虞。真人在御，来献珍符。^④

五龙藻井采用几乎是完全对称的构图手法，将四条巨龙安排在窟顶的对角方向，龙首回转，顾盼于中部的

① 《佩文韵府》第一卷，第52页，上海书店影印本，1983。

② 同上注。

③ 《历代名画记》，《中国书画全书》第一册，第151页，上海书画出版社，1993。

④ 《宋史·志》九十，中华书局点校本，第3241~3242页，1977。

龙。处于中心的龙却昂首向前，活灵活现，直冲窟门。这种独特的构图形式充分利用了洞窟弧角平顶的壁面特点，雕琢得真可谓矫首陆梁，拖尾徊翔，蹈流鸣跃，劈波腾骧。具有极高的艺术价值和审美价值。

云龙纹浮雕在龙山道教石窟群中的广泛出现，是道教在我国传统文化背景下，广采博收，将历史积淀形成的关于龙的概念加以容纳，以表现龙山道教石窟的为蒙古皇帝祈福，为百姓降灾，求取安宁和吉祥的必然结果。

第四节 龙山石窟的风纹装饰

在龙山第6窟的窟顶，有一浮雕凤纹藻井，其直径约2.5米（最宽处2.49米，最窄处为2.40米），总面积接近6平方米还多。像这样面积之大，单纯以凤纹为主体，且有明确纪年的石窟雕刻藻井，在我国石窟艺术中是很罕见的。从目前笔者所获得的资料来看，它不仅仅是元代石刻凤纹的杰出代表作，同时此一样式也应在中国传统风纹的演进史中占有很重要的位置。

“凤凰”，也是中国传统文化的特有产物，有着深厚的民众基础，是传统装饰艺术中常见的题材。有关它的文字记载，最早见于原始殷人的传说。《诗经》中“天命玄鸟，降而生商，宅殷土芒芒”^①的诗句，说的就是商的祖先吞食玄鸟卵生契的故事，后来的《史记·殷本

① 程俊英《诗经译注》，第678页，上海古籍出版社，1985。

纪》^①亦记述了此事。同探究“龙”的起源相似，一些学者运用考古资料论证“凤鸟”最初的含义。然而，由于其特有的“麋前鹿后，蛇颈鱼尾，鸛颡鸳思，龙文龟背，燕颌鸡喙，五色备举^②”的形象特征，我国考古界迄今还没有实物以验证它的可靠存在。

我们从一些历史文献中，可见“凤凰”的种种神异灵性：“凤鸟不至，河不出图”^③；“君子在治若凤”^④；“凤，神鸟也，天老曰：凤之像也……出于东方君子之国，翱翔四海之外，过昆仑，饮砥柱，濯羽弱水，莫宿风穴，见则天下大安宁。”“丹穴之山……有鸟焉，其状如鸡，五色而文，名曰凤皇，首文曰德，翼文曰义，背文曰礼，膺文曰仁，腹文曰信。是鸟也，饮食自然，自歌自舞，见则天下安宁。”^⑤《韩愈送何坚序》曰：“吾闻鸟有凤者，恒出于有道之国。”^⑥可见，凤鸟不仅具备各种禽兽动物的特征，且有着无以估量的神奇威力，它的出现，无疑是一种吉祥的征兆，即天下太平，国家兴旺，百姓安宁。而龙山石窟凤纹的出现，虽说有当时道教徒为统治者统一中国祈福之目的，但同时也迎合了当时频遭战争洗劫的太原民众希冀和平，欲摆脱动乱之苦

① 《史记》，中华书局点校本，第91页，1959。

② 《说文解字注》四篇上，第148页，上海古籍出版社，1988。宋罗愿《尔雅·翼卷·释鸟》又曰：“黄帝即位，宇内和平。”石云孙点校，黄山书社出版社。

③ 《论语注疏》卷九，《十三经注疏》第2490页，中华书局影印本，1980。

④ 《佩文韵府》第2263页：“扬雄曰：君子在治若凤”。

⑤ 《山海经校注·山经东释卷一》第16页，上海古籍出版社，1982。

⑥ 《全唐文》卷五五五，第5619页，中华书局影印本，1983。

的心理需求。

从凤纹艺术样式的历史发展来看，元代由于历史短暂，凤纹明显不如其它历史时期丰富多彩，目前各方家对凤纹的关注更多的还局限在元代瓷器花纹的研究和整理之中。龙山第6窟的凤纹却给我们提供了一个重要的元代凤纹的典范。图案以起位0.06米的浮雕，刻划了一对凤凰引颈展翅追逐于彩云之间的情景。构图采用了中国传统图案中“喜相逢”的样式，两只凤凰首尾相接，运动线扭组成一相反相成的S形，即此把整个画面分成两极，做为两极的一凤一凰左右相顾，上下相随，盘旋嬉戏，自然和谐且富于变化。这种凤凰和太极式构图也正是中国古代劳动人民朴素的宇宙观的写照。其寓意也应包含有道教中“阴阳和，万物序”，各种“符瑞”就“应德而至”，天下即可太平的思想^①。作者采用了传统的喜相逢构图，使一凤一凰呈“S”型回旋飞行；具体刻划亦遵循了“允鸡喙而燕颌，颈蛇蜿而龙文”的传统。

龙山凤鸟形象沿袭着宋代凤鸟的那种清秀之美。只是比宋更有气势，形象概括而洗练，多出了几分豪迈、强悍之气。仔细观察这两只大体相同的凤凰，就会发现它们在冠、喙、颈和羽毛处理上有明显的区别，这正是

^①（汉）班固《白虎通义·封禅》：“天下太平，符瑞所以来至者，以为王者，承天统理，调和阴阳，阴阳和，万物序，休气充塞，故符瑞并臻，皆应德而至。……德至，鸟兽则凤凰翔，鸾鸟舞。”《四库全书荟要》子部第二册儒家类，第247——539页。

宋之后，凤鸟纹开始有雌雄之分的结果^①。凤的灵芝状的冠名为“胜”，它较凰更高大、英武。喙也比凰弯曲有力，颈羽的雄劲之气与凰的清秀飘逸之美亦有显著区别。在造型上它们虽不如宋代那么纤微适度，谐调匀称，整体效果却气势恢宏，浑厚而不失雅丽。整件作品的处理上采用了一种近近平剔的表现手法，由浮雕底部到表层没有锋芒毕露的轮廓线，而是一种浑圆却极具张力的弧线，正是由于这种独特的手法，使作品中一朵一朵如团花般柔软的祥云，产生了一股由内向外的膨胀着的力，飘浮、游荡、升腾不息。这些构成云团的曲卷自如的弧线与凤翅飞羽上刚直劲健的长线产生了曲和直、刚与柔的对比，使得双凤大有破壁而出之势。这件作品不仅继承了唐宋凤鸟艺术的精髓，同时又具有自己鲜明的时代特点。它既不同于唐代艺术的那种雍容富贵之态，又有别于宋代艺术的精巧秀丽之姿，它融两者于一体，形成了一种雄壮而又妩媚雅致的神韵。构图上丰满而多变，在呈 S 形线运动中的凤凰下满是大团的祥云，似有拥塞之感，同时却也显露出壮美之神韵，层次清晰，主体突出，繁而不乱。看着这方元代风格独特的石窟雕刻作品，使人不禁想到王时敏在《西庐画跋》中论述元代文人绘画审美风尚的一段话：“于浑厚中仍饶逋

^① 宋代的装饰，逐渐摆脱了宗教的影响，写实手法盛行。凤的造型更为写实、细腻，逐步完成了凤鸟写实形象的标准定型，由此奠定了凤的世俗形象的写实风格。宋以前的凤眼大多为瞪睁的怒目，至此被定为细长型。与前代相比显得清丽温雅多了。凤的雌雄之说自古有之，从形象上开始区分是在宋代开始的。详见沈从文《龙凤艺术》，《花花朵朵，坛坛罐罐》第 212~217 页，外文出版社，1994。

峭，苍莽中转见娟妍，纤细而气益闷，堵塞而境愈廓。^①”中国古代文人画与民间艺人的作品有着完全不同的审美情趣，但我们依然能在这不同的艺术家和艺术门类中看到时代风尚给艺术品打下的时代烙印。

^① 秦祖永《画学心印》卷三，光绪四年（1878）刻本。

附：上古至元道教和道教美术略说

任何艺术内容、形式的产生，都须特定的土壤、气候乃至各种条件来孕育滋养，它们都是在特定的地理环境和特殊的社会文化背景条件下生发、成长、发展成熟的。欲对龙山石窟这样一个以道教内容为表现题材的美术样式有更深入细致的研究，对道教和道教美术的了解是必不可少的，甚至，对其熟知的程度，直接关系到我们对其研究的深度与广度。出于这个目的，这里，仅就从古至元的道教和道教美术作简单扼要的介绍。

第一节 道教

道教是起源于我国本土文化的宗教。它萌发于周秦，形成于东汉，完善于两晋南北朝，兴盛于唐宋，衰退于明清。它从发生、发展到演变，与我国各个历史时期的政治、经济、思想文化与社会风尚紧密相联。道教做为一种宗教，综合了华夏民族的传统思想形态，宗教观念与信仰形式，以及社会风俗等各个方面。“从道教的宗教信仰到它的神仙系谱，从宗教思想到它的教义，从它的组织到传授方式，以及它自身的教规与戒律，科仪与神仙方术等等，从形式到内容无不具有华夏文化鲜明的民族性、历史传统性和文化融合性的特征。^①”

① 王友三主编，《中国宗教史》第207页，齐鲁书社，1991。

一、道教的信仰

道教信仰的核心是多神崇拜，其渊源一直可以上溯到远古时代。我们的祖先在经历了原始自发的宗教信仰、有阶级社会的人为宗教信仰两个阶段之后，在殷周时期，逐渐形成了尊天祀祖、崇拜鬼神的信仰系统：

《尚书·尧典》：“人时，分命羲仲，宅嵎夷，曰暘谷，寅宾出日，平秩东作……”^①

《礼记》卷五十四：“昔三代明王，皆事天地之神明，非卜筮之用，不敢以私事褻事上帝，是故不犯日月，不违卜筮”。^②

《礼记》卷五十四：“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼。”^③

《礼记·祭义》曰：“郊之祭，大报天而主日，配以月。夏后氏祭其暗，殷人祭其阳……”^④

《书经》、《礼记》虽为后人所作，但从现代考古发掘的甲骨文中，已经证实：殷人所祭之神，多为自然之神；所祭之鬼，多为自己的祖先。

《周礼·大宗伯》曰：“大宗伯之职，掌建邦之天神、人鬼、地示之礼，以佐王建保邦国。”^⑤自原始社会直至殷商时期，逐渐发展起三个崇拜系统，即：天神、地祇

① 《尚书正义》卷第二，《十三经注疏》上卷，第119页，中华书局影印本，1980。

② 《礼记正义》卷五十四，《十三经注疏》下卷，第1644页。

③ 《礼记正义》卷五十四，《十三经注疏》下卷，1642页。

④ 《礼记正义》卷四十七，《十三经注疏》下卷，第1594页。

⑤ 《四部丛刊》卷〇〇三，第85页，上海商务印书馆影印本，1919。

和人鬼。天神，主要包括：昊天上帝、日月星辰、风雷雨电之神；地祇，则有：山川、社稷、五岳四渎等神祇；人鬼则为已故部落的祖先。初始，祭祀不尚血统而尚功德，至夏以后，逐渐形成了以血缘为纽带的祀祖制度。这种古老的崇拜仪式，后来均被道教兼收并蓄，包容在自己的信仰系统之中，成为道教崇拜的直接来源。

二、道教的思想基础

道教思想的根源，主要来自先秦道家老庄诸子哲学，而“道”的观念是先秦道家学说中的最高范畴。道家与道教本不相同，“二者最直观的区别在于：前者是先秦时代的学术流派，后者是东汉后期形成的一种宗教。但二者又是有联系的。联系在于，后者袭取了前者作为哲学最高范畴的道，并将其改造成最高的宗教信仰。^①”

“道”的观念在中国由来已久，但直到《老子》，它才得到哲学的净化。老子是中国哲学史上第一位把“道”的概念，提升到哲学最高范畴的先行者。他在《道德经》中反复解释的“道”，长期以来是学术界争论的话题：“道可道，非常道。^②”“道之为物，惟恍惟惚；惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信。自今及古，其名不去，以阅众甫。^③”这里，“道”似乎在一般状态之下，

① 王友三主编，《中国宗教史》第209页。

② 《老子道德经》第一章，《诸子集成》第3卷，上海书店影印本。

③ 《老子道德经》第二十一章，《诸子集成》第3卷。

是隐约有“象”的。而：“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立不改，周行而不殆，可以为天地母。吾不知其名，字之曰‘道’，强为之名曰大。”^①又使人意识到老子所指的“道”，是一种超时空的，天地万物的总根源，即有本体意义的独立存在。

老子对宇宙万物本体——“道”的哲学思考和概括，无疑是精深博大的。然而，老子所讲的“道”，确实存在着一定的神秘性。这种神秘莫测的程度，在庄子那里又有进一步的发挥：“夫道，有情有信，无为无形，可传而不可受，可得而不可见；自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神帝，生天生地；在太极之先而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老。”^②“道”的高深莫测，虚通至无，又无处不在的神秘性，为道教的产生酿造了条件，提供了丰富的资料。

所不同的是，《老子》、《庄子》关于“道”的思想，更多的趋向于自然无为，道法自然，道具有凌驾于一切之上，又包容一切这样一个基点上。而道教却把“道”的哲学概念在搬进宗教殿堂之时，为它披上了神学的外衣。道教徒们认为“以道为临，能通神明”，“元气行道，以生成物，天地大小无不由道生也，”^③“道”能

① 《老子道德经》第二十五章，《诸子集成》第3卷。

② 《庄子集解·卷二·大宗师第六》第40页，《诸子集成》第3卷。

③ 《太平经》卷二，《道藏》第24卷，第315页。

“孕育乾坤，胞胎明，为造化之本，为天地之根。^①”因此，“道”不仅是“自然之始祖，万殊之大宗，^②”又是“神异之物，灵而有性。^③”“金石不能比其刚，湛露不能等其柔。方而不矩，圆而不规，来焉莫见，往焉莫追。^④”可见，“道”在这里不仅是天地万物、宇宙阴阳的总根源，且已具有无限的灵通和神明。然而，“道不可无师，尊教不可无宗。^⑤”于是，老子就被抬了出来，直接推作道的化身：“老子者，道也。乃生于无形之先，起于太初之前，行于太素之元，浮游六虚，出入幽明，观混合之未别，窥清浊之未分。^⑥”这样，当老子与道化而为一之后，道教中的至尊神，就成了老子，进而，老子成了太上老君。《老子想尔注》中解释道：“一者道也。今在人身何许？守之云何？……一在天地外，人在天地间，但往来人身中耳，都皮里悉是，非独一处。一散形为气，聚形为太上老君。^⑦”这种以“一”解道，道为老子，老子为太上老君的说法，也见于后世的《太平经》、《混元圣纪》等著作之中。“随着道教的成熟，至六朝时，又从‘道’衍化出道教崇奉的至高无上的神灵

① 前蜀杜光庭《道德真经广圣义》序，《道藏要籍选刊》第2卷第3页，上海古籍书店影印本，1989。

② 《抱朴子·内篇·畅玄》第1页，《诸子集成》第8卷。

③ 唐司马承桢《坐忘论得道七》，《道藏》第22卷，第876页。

④ 《抱朴子·内篇·畅玄》第1页，《诸子集成》第8卷。

⑤ 前蜀杜光庭《道德真经广圣义》序，《道藏要籍选刊》第2卷，第11页。

⑥ 王阜《老子圣母碑》。

⑦ 饶宗颐《老子想尔注校证》第12页，上海古籍出版社，1991。

元始天尊，产生‘三清’尊神。以后，又逐渐发展并形成了包罗其它许多天神、地祇、人鬼在内的道教神仙体系。^①”

道教成仙思想是道教的核心。道教认为，人生在世的最高理想是长生不死、肉身成仙，进入到远离世俗、逍遥自在的仙人世界。欲实现这个愿望，主要途径是清静无为、修炼保精。一方面，老子关于“长生久视”的理论被历代道教信徒所推重；另一方面，老子长寿无疆的传说也似是道教信徒将他与“道”化二为一，推为至尊神的一条理由^②。而庄子的神仙之说，更是道教徒们推重的经典。

《庄子·逍遥游》和《列子·黄帝篇》是我国最早记述神仙传说的著作，屈原《离骚》和《九歌》中也有关于神仙的记载。那些“肌肤若冰雪，淖约若处子，不食五谷，吸风饮露，乘云气，而御飞龙、”^③长生不死、云游四海的“至人”、“真人”、“神人”，是古人无限神往的人生至高境界。古代统治者幻想长生久视，成仙得道，永享富贵荣华，“自齐、威、宣之时，燕昭使人人海求蓬莱、方丈、瀛州。此三神山者，其传在勃海中，

① 卿希泰、唐大潮《道教史》，第18页，中国社会科学出版社，1994。

② 边韶《老子铭》曰：“老子为周守藏室史，当幽王时，三川实震，以夏殷之季阴阳之事，鉴喻时王。孔子以周灵王廿年生，到景王十年，年十有七，学礼于老聃。计其年纪，聃时以二百余岁，聃然老旄之貌也。孔子卒后百廿九年，或谓周大史儋为老子，莫知其所终。”此碑刻于延熹年间（158~166年），引自《道家金石略》第3-4页，文物出版社，1988。

③ 《庄子集释·逍遥游》第14页，《诸子集成》第3卷，上海书店影印本。

去人不远。^①”他们屡屡派人寻求神人居住的仙境，是由于传说“诸仙人及不死之药皆在焉。^②”及至秦始皇时，“又齐人徐市等上书，言海中有三神山，名曰蓬莱、方丈、瀛洲，仙人居之。请得斋戒，与童男女数千人，入海求之。^③”然而，三神山终莫能至，秦始皇派往东海的三千童男女也一去不返。由此，却留给后世种种推想与传说，也因此固化成道教的神仙理论。

此外，道教还吸收了儒家学说中的纲常伦理思想，以构成它的宗教道德观主体；又融汇了墨家思想提倡的尊天明鬼、自食其力和互助互利的理论，来充实它的信仰思想。

三、道教的神仙方术

宋代马端临《文献通考》曰：“道家之术，杂而多端”。道教在其发展的过程中，为神其教，又广泛汲取了秦汉时期的巫术、方术、墨伎、阴阳五行之术。《说文·巫部》云：“巫，祝也。女能事无形，以舞降神者也。象人两袂舞形。与工同意。”意为巫是用舞姿来取悦神祇降临的女性。《说文·示部》又云：“祝，祭主赞词者”。即，祝是用言词来取悦神祇的男性。总之，“巫”、“祝”都是以伎事神或取悦于神灵的人，只是一

① 司马迁《史记·封禅书》，中华书局点校本，第4卷，第1470页，1963。

② 司马迁《史记·封禅书》，中华书局点校本，第4卷，第1470页。

③ 司马迁《史记·秦始皇本纪》，中华书局点校本，第1卷，第247页，1963。

用言词，一个用舞姿而已^①。

巫与祝掌管着古代的国家宗教事务，他们身怀以舞降神的绝技，熟悉与之相关的许多知识，如音乐歌舞、医药卫生等，并通晓占卜筮法、神鬼祭祀，有时还要代神发言，决断国家大事。在当时，巫、祝对国家来讲是举足轻重的。此外，还有一批称作“史”的“记事者”^②，他们专擅天文、地理、典章和祭祀。祭祀在当时是国家大事，祭祀中所发生的事都要被记录下来，这样“史”与“巫”、“祝”一样，成为具有熟悉祭祀、事神一套宗教事务特殊发言权的人。在科技文化尚处于极端落后的上古时代，巫和史是学术文化的垄断者。由于“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼”，巫对国家很重要，地位自然很高。西周时，由于“周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之”^③，巫史地位受到削弱。及至春秋时代，社会发生变革，巫史逐渐从官府散流于民间，失去了原有的优越地位。其中一些人为了生存，不得不将自己掌握的各种知识和技艺传播于民间，“学在官府”的文化垄断现象被打破。与此相应，许多巫术也被带到了民

① 《国语·楚语》解释“巫”：“古者民神不杂，民之精爽不携贰者，而又能齐肃哀正，其知能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其陪以听彻之，如是则明神降之，在男曰觋，在女曰巫。”至于祝，《楚语》云：“是使制神之处位次主，而为之牲器时服，而后使先圣之后之有先烈，而能知山川之号，高祖之主，宗庙之事，昭穆之世，齐敬之勤，礼节之宜，威仪之则，容貌之崇，忠信之质，祗浩之服而敬恭明神者，以为之祝。”

② 《说文》：“史，记事者也，从又持中，中，正也。”

③ 《礼记正义》卷五十四，《十三经注疏》下卷，第1642页。

间。就此，巫、祝出现了分化：有的为满足人们求福消灾的愿望而专于搞祭祀祷诅咒之术；有的为满足人们求得长生不死的愿望而专于搞烧炼服气和神仙之方；有的为满足统治阶级要求预卜社会变化的规律而专心致志搞仰观俯察、占星风角之术。这样，从巫祝中分化出了方士；从巫术中分化出了方术。方术来自巫术，但高于巫术。

巫术比较原始，东汉的五斗米道的符水咒语之法，基本上保留了巫术的本色。巫术种类很多，大致包括：降神、预言、堪舆、圆梦、祈雨、占星、招魂、咒术、巫医术等^①。方术包括：神仙方、炼金方和辟谷却老方^②。事实上巫术和方术难以区分，相互包容，故难一概而论。战国秦汉时，阴阳五行盛行，谶纬迷信泛滥，更推动了巫术向术数和方技的转化。《汉书·艺文志》中，《诸子略》收有阴阳 21 家，369 篇；《数术略》收天文、历谱、五行、蓍龟、杂占、形法六种，共 190 家，2528 卷；《方技略》收医经、经方、房中、神仙 4 种，

① 王友三《中国宗教史》第 218 页：“巫术种类很多，大致包括以下九种：（一）降神：以舞降神，使神灵附于巫体，以传达神意。（二）预言：古人认为神、巫相通，巫能预告未来。（三）堪舆：勘定房屋、墓葬的方位，以求吉祥。（四）圆梦：即巫能断别梦意。（五）祈雨：干旱时祈祷神灵降雨除旱。（六）占星：以星辰位置变化，来推断人事的吉凶祸福。（七）招魂：古人认为巫能招召死人灵魂。（八）咒术：使用咒语使人得福或遭灾。（九）巫医术：通过医疗解除疫病。”齐鲁书社出版，1991。

② 王友三《中国宗教史》第 218 页：“方术有几种：（一）神仙方：通过祀神、服药、修炼达到长生的方法。（二）炼金方：用砂丹炼为黄金。（三）辟谷却老方：以不食谷物达到长生久视之道。

共 36 家，868 卷。三门合起来共 11 种 247 家，3765 卷。可见当时阴阳、术数、方技之繁多。道教产生后，基本将其吸纳，使之成为道教法术的主要来源。另外，道教还吸取了墨家的鬼神变化之方、禳解劾治之术：“今之黄巾道士，起于张陵、张鲁之伦。其奸令祭酒，虽主习《老子》五千言，本非虚无贵胜之道，而亦不事神仙，但为禳解劾治而已。斯乃古之巫师，其术近出墨翟。”^①

四、道教组织的先驱

在神仙信仰的影响下，战国末期，社会上出现了一批专事鬼神之事的方士和“方仙道”，在秦汉时期，出现了“黄老道”。方士，是指当时被公认能掌握与鬼神相通之术，以及专门烧炼“不死丹药”的人，他们也被称作神仙家。据史书记载，当时著名的方士有彭祖、容成公、邹衍、徐福、栾大、李少君等。这些方士显然是古代巫祝衍化而来，也是后来道士的前身。这时虽然还没有形成有组织的道教，但道教的基本信仰和专门从事主持宗教仪式的人都已出现。

秦朝繁重的徭役、赋税和残酷的刑罚，以及长达八年的楚汉之战，严重地破坏了社会生产力，社会经济极端凋蔽。秦王朝推行的“严刑峻法”的法家思想，随着秦的灭亡开始出现动摇，经过强征暴敛强力统治后的人们渴望过上宁静的生活，于是“清静无为”的黄老思想便逐渐成为汉初的主导思想。

^① 章炳麟《检论·黄巾道士缘起》，《章太炎全集》第3卷，上海人民出版社，1984。

黄老之学，始于战国，盛行于西汉。它的特点是“道法结合，提出‘道生法’的观点；突出刑德观念，主张恩威并施以巩固政权，在道、法的同时，又兼采阴阳家、儒家、墨家、名家的思想”^①而形成的一个学派。它主张“无为自化”，“清静自正”。这种思想迎合了汉初社会的客观需要，为了顺乎民心，社会安定，王室对此积极采用和提倡。刘邦攻占咸阳后即“约法三章”，倡导“休养生息”，博得了广大人民群众的拥戴。黄老思想的流行，前后长达60余年。史载：汉初文、景时以黄老治天下，而窦太后更是“好黄帝、老子言，帝及太子诸窦不得不读《黄帝》、《老子》，尊其术。”^②武帝初也尊崇黄老之学。西汉王朝提倡黄老思想主要表现在用“清静”、“无为”来治国平天下。但到东汉时，黄老之学蜕变为“自然长生之道”，由尊崇黄帝而变为重崇老子，老子被奉为天神加以祭祀。据《后汉书·楚王英传》载，汉明帝时，楚王英“晚节更喜黄老，学为浮屠斋戒祭祀”，而且“诵黄老之微言，尚浮屠之仁祠，累斋三月，与神为誓。”^③桓帝则祠祀黄帝老子于濯龙，还派人往苦县祠老子^④。此时，道教的原始形态“黄老道”、

① 《中国大百科全书·哲学卷》第317页“黄老之学”条，中国大百科全书出版社，1987。

② 《史记·外戚世家》，中华书局点校本，第6卷，第1975页。

③ 《后汉书》，中华书局点校本，第5卷，第1428页。

④ 《后汉书》，第11卷，第3188页：“桓帝即位十八年，好神仙事。延熹八年（165），初使中常侍之陈国苦县祠老子。九年，亲祠老子于濯龙。文闕为坛，饰淳金鉅器，设华盖之坐，用郊天乐也。”中华书局点校本。

“方仙道”已经形成。

黄老之学对恢复汉初的社会经济和巩固王权统治起到了一定的积极作用，加上汉代封建统治阶级的大力提倡，黄老之学成为当时的主导思想之一。即此黄老思想深入民间，为后来奉老子为教祖、以《道德经》为主要经典、以“得道成仙”为信仰宗旨的道教的创立，奠定了思想理论基础和群众基础。

五、道教的诞生

然而，任何一种宗教的产生，除了具备深刻的思想根源和群众基础之外，还必须具备一定的外部条件，以促使它成为一种有组织的活动，否则，不可能发展成为有形的宗教。东汉末年的农民大起义，为道教组织的最后形成创造了难得的契机。

刘秀建立的东汉政权，以豪族地主为基础，政治腐败黑暗。长时期里，外戚、宦官轮流专权，加之激烈的“党锢”之争，使得东汉王朝的阶级矛盾日益尖锐，到了东汉末年，已达到白热化的程度。汉灵帝在位时，水、旱灾害接连不断，生产力受到严重的破坏，旧的生产关系已严重地阻碍了生产力的发展，东汉的封建统治已无法再维持下去了。据《后汉书》记载，顺帝在位的20年间，先后爆发了十几起农民起义。对于受黄老思想、阴阳五行、谶纬神学和儒家伦理思想影响下的农民领袖，在奋起反对东汉当权者的斗争中，随即拿起了黄老、阴阳五行、谶纬之学等思想的精神武器，假借天意来组织和发动群众，通过宗教的形式来领导斗争。与此同时，东汉的封建当权者为了维系其摇摇欲坠的王朝，

也很需要一种宗教来束缚群众；而他们自己因政治动荡所带来的惶惶内心，也急须寻求精神上的寄托，以乞求神灵保佑他们的统治地位。而神仙信仰所追求的长生不死，得道成仙的理想，也是这些当政者们梦寐以求的人生目的。于是，在东汉末年社会经济、政治和思想等各方面条件的相互作用下，一个以神仙信仰为主体、阴阳五行思想为宇宙观的道教，就在中华民族长期繁衍生存的大地上，经过长期孕育，将要诞生了。

这里，我们不能不提到佛教，因为从印度传入的佛教，无疑对道教的创立起到了催化剂的作用。西汉时期，佛教开始传入我国。据《后汉书》记载，明帝时曾夜梦神人，遣蔡愔、秦景到印度访求佛法，从大月氏带来印度僧人迦叶摩腾和竺法兰，遂在洛阳建白马寺。东汉时，楚王英“学为浮屠斋戒祭祀”。而桓帝时，则于宫中“立黄老浮屠之祠。”从印度传来，具有比较完整的组织形式、教义教规的佛教，给道教的创立提供了样板。促进了我国孕育已久，万事俱备，只欠东风，正欲出世的道教的最后形成。

最早的道教教派是张陵所创立的五斗米道和张角所创的太平道两支。顺帝时，张陵在四川巴蜀地区首创五斗米道。张陵（34～156），字辅汉，沛国丰邑（今江苏丰县）人。传为汉留侯张良之后。少年时即精研《道德经》，旁及天文地理，河洛图纬之书，曾入太学，通达五经，举贤良方正直言极谏科。汉明帝（50～75年在位）时曾任巴郡江州（今四川重庆）令；后隐居北邙山，学长生之道，朝廷征陵为博士，称疾不应。和帝

(89~105年在位)时征为太傅，三诏不就。顺帝时，于蜀中鹤鸣山修道。自称太上老君“授以三天正法，命为天师”，“为三天法师正一真人”，并作道书24篇，开始传播五斗米道。据《后汉书》和《三国志》载，因五斗米道初创时要求入道者须交米五斗，故名。五斗米道用符水治病，使有病者于静室中守过；有罪者可三原其过。其教奉老子为教主，教徒均须习诵老子《五千文》。五斗米道于巴蜀设立二十四治，置祭酒、大祭酒等管理各治信众。张陵死后，其子张衡，孙张鲁相继嗣教。史书表明，张衡在传播五斗米道时，所起作用不大，张鲁时“据汉中，以鬼道教民，自号‘师君’……不置长吏，皆以祭酒为治，民夷便乐之。雄据巴、汉垂三十年。^①”直至建安二十年(215)曹操统兵10万进攻汉中，张鲁降曹，被拜为镇南将军，封为阆中侯，邑万户。他的五个儿子，皆为列侯。张鲁于建安二十一年(216)卒，葬于邺城(今河北临漳)，其道众也大量北迁，五斗米道遂发展至中原。

另一支是由黄巾起义领袖张角、张宝、张梁三兄弟创立的“太平道”。张角，钜鹿(河北平乡)人。于东汉灵帝(167~189年在位)时，创立太平道。因奉黄老道和《太平经》，他所开创的教派便称为太平道。据《后汉书·皇甫嵩传》记载：张角“自称‘大贤良师’，奉事黄老道，畜养弟子，跪拜首过，符水呪说以疗病，病者颇愈，百姓信向之。角因遣弟子八人使于四方，以

^① 《三国志·魏书·张鲁传》，中华书局点校本，第1卷，第263页，1964。

善道教化天下，转相诳惑。十余年间，众徒数十万，连结郡国，自青、徐、幽、冀、荆、杨、兖、豫八州之人，莫不毕应。遂置三十六方。方犹将军号也。大方万余人，小方六、七千，各立渠帅。讹言：‘苍天已死，黄天当立，岁在甲子，天下大吉’。”^①遂爆发了东汉末年著名的黄巾农民大起义。

五斗米道和太平道在神仙信仰、教义教规、传道方法等方面大致相同，它们都继承了我国古老的神仙信仰，都是在黄老思想、阴阳谶纬以及儒家思想的基础上创立的宗教教义，建立起相应的组织形式，确定教规以及相对固定的宗教活动仪式。所不同的是，太平道在反抗现行统治的政治目的方面表现更加明确，它直截了当地把农民的现实要求同宗教的追求结合起来，利用宗教来组织和发动农民起义，推翻东汉封建统治，建立了政教合一的农民政权。

中国的农民利用早期道教反抗封建统治者的斗争很快失败了，张角三兄弟的太平道和晋初孙恩、卢循五斗米道的起义都被封建统治者镇压下去。然而与古代文化思想密切联系的道教却经过改造与演变，长期留存了下来，并且得到发展，成为中国封建社会与儒、佛相提并论的三大思想支柱之一。

第二节 道教美术

道教美术是体现道教教义，反映神鬼思想和道士修

^① 《后汉书》，中华书局点校本，第8卷，第2299页。

道生活内容的美术作品。一般分为反映道家思想的壁画、墓室石刻，道教庙宇中日常供奉和用于斋醮等祈禳祭祀活动的道教始祖、神仙鬼属的雕塑、故事画、水陆画、符篆书法与法器上的花纹图案、浮雕等。一般来讲，“纯道教美术，不如佛教美术那样有独立的体系和辉煌的成就。道教美术主要是将道、气、虚、实、天、地、阴、阳等道教观念引入和渗透于世俗美术之中，以世俗美术中的道教因素为特征。”^①

一、道教美术产生的渊源

如同道教多神崇拜的信仰可以追溯到中华民族的远古时代一样，反映神仙信仰的道教美术的源头，可以上溯到道教产生之前很久的年代。

我们先借古人对“神”、“鬼”的解释，来寻觅古代先民对它们的理解与认识。对“神”，《说文解字》曰：“神，天神，引出万物者也。”又徐锴《繫传》曰：“天主降气以感万物，故言引出万物也。”徐灏注笺：“天地生成物，物有主之者曰神。”对“鬼”，《说文解字》曰：“鬼，人所归为鬼。从人，象鬼头。”《正字通·鬼部》：“鬼，人死魂魄为鬼。”《论语·为政》：“非其鬼而祭之，谄也。”何晏注：“郑曰：‘人神曰鬼，非其祖考而祭之者，是谄求福’”。郑实楠正义：“非其鬼为非祖考。”由此可见，“神”的观念，是古人对自然万物生生不息、变化无穷的纷繁现象，既难以认知又难以把握的一种困惑和理解。而“鬼”，古人认为人死后，人的精神会离

^① 《中国大百科全书·美术卷》第156页，“道教美术”条。

开肉体而存在，这是古人在有限的社会空间中对人自身主客体存在的有限认知，其中还包含有对祖先的崇敬和人生的留恋等复杂因素。

从目前的考古发掘物中，考古学家们已经证实，当原始社会的部落人群对自然万物存在和变化的规律尚无清醒的认识时，他们认为有一种神秘莫测的“神”的意志的存在，宇宙自然界中的一切变化是由“他”来决定的。原始部落中反复出现的“图腾”，即是一定程度上的这种观念的物化反映。原始图腾崇拜深刻地影响着先民们的物质和精神生活，自然也影响着他们的审美意识，所以人类早期的美术活动与此类崇拜有着难以说清的千丝万缕的瓜葛和联系。如西安半坡出土的仰韶文化人面鱼纹盆，以及同时期出土的众多的尖底瓶和马家窑文化中的人字纹彩陶罐，他如山东龙山文化中的玉琮、玉圭以及上面刻划的怪兽纹等，无不渗透着原始先民对天地、鬼神的崇拜和信仰。

“政教之始，莫重乎郊祀”^①。据《史记》载，从舜帝开始，便有了将祭政活动划而为一的活动。从此祭祀山川，淫德好神的风气持续不断^②。而将祭祀铜器的表

① 《至日圆丘祀昊天上帝赋》，《文苑英华》卷五五赋，中华书局影印本，第1卷第248页。

② “《尚书》曰，舜在璇玑玉衡，以斋七政。遂类于上帝，禋于六宗，望山川，遍群神。辑五瑞，择吉日，见岳诸牧，还瑞。……禹遵之。后十四世，至帝孔甲，淫德好神。……《周官》曰，冬日至，祀天于南郊，迎长日之至，夏日至，祭地。皆用乐舞，而神乃可得而礼也。天子祭天下名山大川，五岳视三公，四诸视诸侯，诸侯祭其疆内名山大川”。《史记》，中华书局点校本，第4卷，第1355~1357页。

面刻以各种神灵物象，用以教化民众的美术活动，夏代已经开始：“昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。^①”把自然界的动物区分为神奸两类，固然以动物对人类自身的利害为依据，但其中的审美判断显然是以统治者的标准来确定的。殷汤周武有出师祭天的记载，在祭祀中，夏、商、周三代的当政者们把大量的鬼神怪兽雕刻在青铜礼器上，以示威严，借以加强人们对天子的信仰，垂范于后世。反映这类宗教观念的典型造型和花纹装饰，如商代青铜器上的饕餮、夔、龙、凤纹，它们均传达出种种神奇威猛，端严狞厉，诡谲怪诞的审美倾向。

战国至秦时，《庄子·逍遥游》描绘的生动鲜活的“神”的好去处：“藐姑射之山，有神人居焉。……乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”，在长沙战国时期的《人物龙凤图》和《人物驭龙图》描绘的古人驾驭神龙神凤飘然升天的真实图景中折射了出来。反映神鬼、灵异题材内容的壁画出现了。著名的浪漫主义诗人屈原正是因为看到楚国“先王之庙及公卿祠堂，图画天地、山川、神灵、琦玮、谲诡及古圣、怪物^②”的大型壁画，有感而发，著成了千古不朽的《天问》。

西汉初年，黄老哲学盛行，厚葬成风，藻饰宫殿、

① 《春秋左传正义》二十一，《十三经注疏》第1868页，中华书局影印本，1980。

② 王逸《楚辞章句》，《四部丛刊》卷一三一，第46页，上海商务印书馆缩印明覆宋刊本。

陵墓之风勃兴。描绘神仙、鬼怪、灵异、卜筮等内容的美术作品大量出现。“图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。^①”汉武帝时，“尤敬鬼神之祀……作甘泉宫，中为台室，画天地太一诸鬼神，而置祭具以致天神。^②”景帝时，鲁灵光殿中：“神仙岳岳于栋间，玉女窥窗而下视，忽眇眇以响像，若鬼神之仿佛。”其中“五龙比翼，人皇九头，伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱。焕炳可观。^③”描绘神人仙鬼于东汉更加盛行，“肃宗初，……郡尉府舍皆有雕饰，画山神海灵奇禽异兽，以眩耀之，夷人益畏惮焉。^④”“今夫图工好画鬼魅，^⑤”“图仙人之形，体生毛，臂变为翼，行于云，则年增矣，千岁不死。^⑥”长沙马王堆出土的西汉铭旌帛画、出土于我国各地的大批两汉墓室壁画和画像砖石，所画内容，为以上记载做了非常生动具体的验证。其中的伏羲、女娲、东王公、西王母、侍从、羽人等人神；日、月、雷公、电母、北斗星辰以及无处不在的云气纹等自然神；青龙、白虎、朱雀、玄武等方位神；龙、凤、鸟等动物神，都被道教美术所吸

① 王延寿《鲁灵光殿赋》，《全汉赋》第527—530页，北京大学出版社，1993。

② 《汉书·郊祀志》第五上，中华书局点校本第1215、1219页，1962。

③ 王延寿《鲁灵光殿赋》，《全汉赋》第527—530页，北京大学出版社，1993。

④ 《后汉书·南蛮西南夷列传》第七十六，中华书局点校本，第10卷，第2857页。

⑤ 《淮南子校释·汜论训》，第1360页，北京大学出版社，1997。

⑥ 王充《论衡》，《论衡校释》卷第二《无形篇》，第66页，中华书局，1990。

纳，成为其中常见的题材内容。

二、道教美术的产生

初始的道教因受道家美学思想的影响，不注重形象的塑造。或许是受老子虚无思想影响的缘由，东汉时期曾在皇宫中立黄老、浮屠（佛）之祠，祭祀浮屠和老子，还未见有形象的记载。据唐释法琳的《辩证论》卷六之自注说：“考梁、陈、齐、魏之前，唯以瓠卢盛经，本无天尊形像。按任子《道论》及杜氏《幽求》云：‘道无形质，盖阴阳之精也’。《陶隐居内传》云：‘在茅山中立佛道二堂，隔日朝礼。佛堂有像，道堂无像’。”

然而，如前文所述，道教的形成不仅受到道家思想的影响，同时也是汉民族神仙崇拜发展的结果。因此，在道教的传布不断扩大，深入到民间之后，流传于民间的神仙美术题材，自然而然地融入了道教美术表现的题材内容之中。同时，由于佛教传入中国后，崇尚造像礼佛，极力推崇观瞻佛像，即要起到“进可以击心，退可以招劝”的功用。随着佛教造像活动在中国的不断传布，不注重形象塑造的原始道教为扩展自身在民间的影响，长存于汉民族中的神仙崇拜与祖先崇拜，也就逐渐成为道教的主要仪式和美术活动。反映与体现道教神仙信仰的道教壁画、造像、殿堂建筑以及斋醮仪式上使用的符箓等，也相继成为道教活动中不可缺少的形式与内容，并逐渐演化、发展成为我国美术史上独特的道教美术。

魏晋南北朝时期，兵戈杀伐，政权更替，饥荒与疾疫并行，民族、阶级矛盾十分尖锐。动荡的社会状况，

使人民群众陷入了水深火热的悲惨境地，就连贵族士大夫也面临着“萍浮南北”，朝不保夕的困境。“今一国之士多者千数，或流徙异邦，或取给殊方^①”是当时社会的真实写照。身受战祸离乱之苦的广大民众，心灵渴望得到慰藉与安宁，由此促成了佛教和道教的勃兴。

一方面，自西汉末东汉初传入中国的佛教在这一时期广泛传播，人们拜倒在佛像前，寄希望于来世，以求心灵的慰藉与宁静。而随着佛教的传播，佛教艺术得到了很大的发展。东晋顾恺之为瓦棺寺制作大型壁画，并首创维摩诘像。南朝梁武帝时，佛教被定为国教，以夹纻和青铜制作的行像^②流行一时。北朝时，佛教因受到石勒父子的崇信而大为流传，中间虽有魏太武帝的灭佛，但至魏文成帝营造云冈时，佛教成为国教。此时，佛教造像、绘画艺术的高度发展，我国西北地区凿窟造像尤为盛行，克孜尔、敦煌、麦积山、炳灵寺、云冈、龙门等著名石窟都产生于这一时期。这些活动对道教美术的繁荣，起到了催化作用。

另一方面，自三国以来，玄学盛行，崇尚《老》、《庄》之学者遍及社会，名流学者竞相谈玄论道。这种社会风尚为道教的发展提供了广泛的社会基础。《魏书·释老志》载：北魏太祖拓跋珪“好《老子》之言，诵咏不倦，天兴中，仪曹郎董谧因献服食仙经数十篇。于是置仙人博士，立仙坊，煮炼百药，封西山以供其薪蒸。”

① 《晋书·刘毅传》，中华书局点校本，第4卷，第1276页。

② 行像：可以抬着走的佛像。

而拓跋焘“为治理天下，并求太平长生，亲至道坛，受符箓。备法驾，旗帜尽青，以从道家之色也。自后诸帝，每即位皆如之。”^①长期以来，因为听说道教可以“化金销玉，行符敕水，奇方妙术，万等千条，上云羽化升天，次称消灾灭祸，故好异者往往而尊事之。”^②封建帝王和士大夫知识分子的嗜好取向，大大推动了道教的发展，出现了不少著名的道教学者，如葛洪、寇谦之、陶弘景、陆修静等人的著作，对以后道教的发展有很大贡献。他们以道家思想为基础，同时吸收了儒、释、墨等思想，对道教神学做出论述和宣传。他们还对道教的教义、神仙信仰、仪式、经典、组织形式等进行了改革、充实的工作，使道教在教理教义、宗教仪式、教团组织等各方面日趋完善。

其中，葛洪的《抱朴子·内外篇》以及《列仙传》等书，尤其是梁陶弘景^③《洞玄真灵位业图》一书，按照封建社会人世间的尊、卑、贵、贱等级，排列出道教的神仙谱系。书中将古代神仙方士和民间流传、信奉的真灵神仙，分为七阶，每阶分中位、左位、右位。另有阶品增女真位或地仙散位。中位有一位主神，左右为辅佐之神。第一级中位的主神便是元始天尊。这些著作的出现，为道教建立自己的神仙造像和神仙绘画提供了理

① 《魏书·释老志》，中华书局点校本，第8卷，第3053页，1974。

② 《魏书·释老志》，中华书局校勘本，第8卷，第3049页，1974。

③ 张彦远《历代名画记》记载陶弘景这位“年十岁得葛洪《神仙传》便有长生之意”的道士，是一位著名书画家。《中国书画全书》第一册，第147页，上海书画出版社，1993。

论与组织准备。

从魏晋南北朝开始，佛、道两教为争夺扩大各自的社会影响和政治地位，展开了经年不息的长期斗争，由此促使道教为寻求自身的生存与发展加强了宣传的手段。这一时期出现的《老子化胡经》，利用形象艺术使人归信道教，无疑对道教美术的发展起了催化作用。而且佛教美术的流传，在物质与技术上给道教提供了借鉴。据玄嶷《甄正论》说：“自开辟以来，至于晋末，元无戴斑黻之冠，披黄彩之帔，立天尊之像，习灵宝之经，称为道士者矣。”^① 陈国符《道教形像考原》中说：“‘王淳《三教论》云：近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛家制作形像。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，已有形像。梁陶弘景所立道堂无像，是梁时道馆立像，尚未甚通行也。又释玄嶷《甄正论》卷上：‘近自吴蜀分疆，宋齐承统，别立天尊，以为教主。’”^② 《隋书·经籍志》记载北魏太武帝（424～451）时，寇谦之“于代都东南起坛宇，……刻天尊及诸仙之像而供养焉。”可见道教供奉神像，利用形象艺术为其经教布道，大约始于南北朝时期。

自此以后，道教认为信奉道教：“先当立观度人……次当造诸形象”。在宫观中供奉、描绘的众神仙，主要包括：“过去未来在三世十方三界得道天尊、仙真、圣

① 玄嶷《甄正论》卷下，大正新修《大藏经》第52卷，第568页。

② 《道藏源流考》第268页，中华书局，1963。

品、仙童、玉女、金刚、神王、左右香官龙虎君等”。信徒们要“随其所有，金银、珠玉、绣画、织成、刻木、范泥、凿龕、琢石、雕牙、镂骨、印纸、图画”。只要“一念发心，大小随力，庄严朴素，各尽当时，如事我身，至诚供养，”就可以“随心获福，果报不差。”^①获得神仙庇佑。通过对神仙的真诚祀奉，还可以达到修身养性，成仙得道的目的。

根据道教的信仰宗旨和神仙思想，道教美术在制作上也逐渐形成了一整套符合宗教要求的模式和规范，对于不同地位的神仙，有不同的要求与规定。《道藏·洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》云：“科曰：凡造像皆依经具其仪相，……衣冠华座，并须如法。天尊上帔以九色离罗或五色云霞，山水杂锦，黄裳、金冠、玉冠”，“不得用纯紫、丹青、碧绿等。”“真人不得散发、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。凡天尊、道君、老君左右，皆有真人，玉童、玉女侍香侍经。”如果不依规定，或稍有不恭，就会“鬼神罚人，既非僭滥，祸可无乎。”^②可见，道教不仅把神仙形象当作崇拜的对象，而且把制作的全部过程与其信仰结合在一起，从而使制作工程本身也成为一种表达对神仙信仰的形式。南北朝以后，道教信徒们便开

① 《太上洞玄灵宝国王行道经》，《道藏》第24卷，第662页。

② 《道藏》第24卷，第748页。

始用我国传统的绘画和雕塑等艺术形式来描绘、塑造道教神仙形象，为宣传其教理教义与神仙思想，抒发其宗教思想感情服务，创造出无数精美生动的道教美术作品，成为我国美术花园中一支绚烂夺目的奇葩。

第三节 唐元两期的道教美术

从总体数量上观察，道教美术较之佛教美术要少很多，但纵观它的历史状况，亦可称满目琳琅，异彩纷呈。为使我们对龙山道窟在道教美术和中国美术史上的历史地位有更清楚的认识，这里仅对唐、南宋金元时期道教美术的概况做粗浅介绍。

一、唐代道教美术

具有世界性的唐代，其文化艺术达到了我国封建社会最为辉煌鼎盛的阶段。美术在此一时期里，走向了全面的成熟。无论是建筑、雕塑、绘画、工艺以及书法都产生了划时代的艺术杰作。在龙山唐代石窟产生的年代里，我们来看当时的道教美术发生了怎样的变化。

作为宣道布教的道教美术，是随着道教的兴盛而发展变化的。佛、道两教为唐王朝所并重，而道教受宠更甚。因此，道教美术在李唐王朝的推重下较之前代有了很大发展。由于李唐帝室为标榜自己“真龙天子”的形象，以抬高皇族在门阀士族中的社会地位，遂尊奉老子，与之联宗，并多次敕封。而道教信徒们也利用帝室与老子同姓，制造种种灵异，以此扩大教团的势力，同佛教相抗礼。从初唐高祖在太原地区立老君庙，到盛唐

时玄宗加老君封号为“大圣高上大道金阙玄元皇帝”。^①这样，老君的地位就从《真灵位业图》规定的第四阶上升到与第一阶的元始天尊相等的地位。而以修道成仙为终极目的的道教宗教观念，在道教美术家们的手中，就被化成了无比丰富多样、绚丽奇异的神仙世界。

据《古今图书集成·神异典·道教灵验记》载：匠人廖元立受武后之命，于云顶山铸造天真铁像。又据雍正《陕西通志》卷二十八所记：长安建太清宫，特请西域著名雕塑家元伽元取太白山之白玉石作“玄元像”，侧立玄宗御容；天宝七载，骊山华清宫朝元阁南立降圣观，亦命元伽元琢幽州白玉石造老君像，时称“能妙织丽，旷古无俦”。中宗时又禁画道像于佛寺中，道像必须画在道观内，佛画只能画在佛寺中，以示神、佛之尊重。从此改变了以前浮屠、老子并祀一祠的风尚。这时道观内立天尊像，及左右二真人夹侍的造像格式，风行全国。唐代道教美术的主要题材有：天尊、老君、老子、玉清、天师、天君、真人、星君，以及云龙符箓等。在艺术的创造中，艺术家们将宗教性与世俗的真实性有机地统一起来，获得了众神仙翩然下凡，“满壁风动”，“对之若面”，动人心魄的艺术效果。

（一）绘画

唐代的绘画有了明显的分科，尤其是人物画获得了重大的发展。有中国绘画史《史记》之称的张彦远《历代名画记》，其中《述古之秘画珍图》一节所录的 99 种

^① 《唐会要》卷五十《尊崇道教》，上海古籍出版社点校本，第 1013 页，1991。

作品，有明显道教倾向内容的就有 44 件，约占总体数量的 44%，如关于神仙、符箓的内容《五帝勾命绝图》、《六甲隐形图》、《五星八卦二十八宿图》、《列仙传》、《黄帝升龙图》、《占日云气图》、《符瑞图》、《阴阳宅相图》、《搜神记图》、《辩灵命图》《灵命本图》等，从中可见当时重视收藏道教卷轴画之一般。

史载，玄宗命在全国各地修建祠庙，塑老子像，在唐代上千余所道观中，有些极为宏大富丽者，其内一般都有道教壁画。唐代有不少绘画高手，从事过道观、寺院的壁画绘制。或许作为有名的画家和雕塑家来讲，都是受雇于寺观或是寺观慕其画名的被邀请者，故而不能选择自己的创作内容的缘故，有史记载的唐代著名人物画家，一般都兼长道释两种题材，如阎立德、阎立本、吴道子、梁令瓚、孙位、周昉等都属这种情状。

绘制道教壁画成就最高者，是有中国古代“画圣”之称的吴道子，他擅长佛、道人物，《历代名画记》说他曾画《明皇受箓图》和《十指钟馗图》，宋《宣和画谱》所计他的 93 幅作品，其中不少属道教题材，如《天尊像》、《列圣朝元图》等。当时仅他在东、西两京（长安和洛阳）寺观中所作的画壁就有 300 余间^①。当杜甫在京城老龙庙见到他的道画之后，不禁喜出望外，随即在上题写了这样的诗句：“五圣联龙袞，千官列雁行。画手看前辈，吴生独擅场。”^②同代朱景玄在玄元庙也见

① 朱景玄《唐朝名画录》，《中国书画全集》第一册，第 135 页。

② 张彦远《历代名画记·东都寺观画壁》，《中国书画全集》第一册，第 135 页。

其画壁，他由衷地发出慨叹：“五圣千官，宫殿冠冕，势倾云龙，心归造化。^①”吴道子的人物画艺术被后人视为楷模，苏轼所评尤见中肯：“如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末；出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃余地，运斤成风，盖古今一人而已。^②”可惜的是，他的作品迄今没有实物留传，仅有被认作绘画风格与他接近的几幅作品。其中，现存苏州玄妙观的太上老君像，即属此类。另外，与吴道子同时的梁令瓚，是位书画兼长的天文学家和道教徒。他曾制作过游仪样，又同僧一行合制“浑天铜仪”，现藏日本大阪市立美术馆的《五星二十八宿图》，被认为是他的遗作。作者根据想象中的各种星辰神祇的形象，有的做人格化的艺术处理，有的则是动物形象的人格化变形。笔法细劲圆秀，形象古拙怪诞，落款字迹秀丽。它是流传至今的一幅非常珍贵的唐代道教绘画。

（二）造像

唐代是中国古代雕塑艺术成就最高的一个时代。大规模的造像在各地不断涌现，艺术水平非常突出。道像的数量较之前代迅猛增加，史载，玄宗命在全国各地修

① 朱景玄《唐朝名画录》，《中国书画全集》第一卷，第164页。

② 《苏东坡全集》上卷，中国书店影印本，1986。

建祠庙，塑老子像^①，因此，太上老君像散见于各地。唐代道教雕塑达到了很高的艺术水平，可惜的是大部分道教彩塑已因自然和人为的破坏罕见遗存。此时的道教造像形制大体有两种，一是造像碑；二是石窟（或摩崖）。陕西省博物馆藏的太上老君汉白玉像、美国波士顿美术馆藏田客奴造石道像（665年）和山西省博物馆藏的赵思礼造天尊坐像（719年）是其中的珍品。另外在山西芮城有仪凤元年（676）天尊坐像、仪凤三年（678）元始天尊坐像、景云二年（711）天尊坐像、唐开元二十九年（741）天尊坐像。

四川省是我国唐代道教石窟遗存较为集中的一个省份，从卢照邻《益州至真观主黎君碑》中可见当地道观中造像碑的一般状况：“观中先有天尊、真人石像，大小万余躯。”^②绵阳西山观道教摩崖造像，由隋入唐，造像连绵不绝。现存的造像铭刻，有唐代贞观二十一年（648），麟德二年（655），开元十七年（729），咸通十二年（891）等，玉女泉老君龕和玉女真人龕是其中保存较完整的造像^③。另外，有青城山天师洞三皇像，剑阁鹤鸣山造像和丹棱龙鹄山摩崖造像等，其中也有一部分为佛道合龕的造像。总之，纯道教内容包括天皇、地皇、

① 《旧唐书》卷九《本纪第九》，第213页：“（开元）二十九年（741）春正月，丁丑，制两京、诸州各置玄元皇帝庙。”《资治通鉴》卷二百一十六《唐纪三十二》：“天宝八载（749）闰月，……上谒太清宫。……天下诸郡各置玄元像于开元观。”中华书局点校本。

② 《道家金石略》第62页。

③ 金维诺、罗世平《中国宗教美术史》第153页，江西美术出版社，1995。

人皇（即伏羲、神农、轩辕黄帝），老君、三清像、天尊、真人、侍者、女真人等。其中丹棱龙鹄山第24龕造像，是现存唐代道教造像中数量最多，规模最大的造像群。以上遗作，虽然有些破损严重，但它们都是研究我国唐代道教石窟造像艺术中不可多得的珍贵文物。

唐代出现了许多著名的雕塑家，其中被唐人誉为“塑圣”的杨惠之，在洛阳北邙山玄元观南的老君庙里塑造的神仙群像，世称奇巧^①。杨还曾在长安太华观塑玉皇大帝像，身着九色离罗帔，十分精美。

从总体上说，唐代道教美术在同时代文化艺术高度发展浪潮的推举下，取得了前所未有的成就，呈现出与同期美术相近的美学风范，仅从雕刻造像风格上看：初唐时期，自武德至开元之前（618~712），创作技法和风格仍继承六朝以来的遗风，虽有长进，但未能别开蹊径。盛唐时期，指开元、天宝至安史之乱前（712~755），是唐代最强盛富庶、蓬勃向上的时期。雕像发生了质的飞跃，开始打破以往固定的格式，将生活中的人搬进了道堂，天尊丰腴壮硕，真人婀娜肥美，装銮极尽贴金施彩，以取得“浓丽丰肥”的艺术效果。自代宗后（761），进入中晚唐，国家多难，战争连年，造像转向对清逸、精致的美的追求，讲求刀法韵味是这一时期里优秀之作所呈现出的共同特点。

二、金元道教美术

与太原龙山元窟产生相近的上下百年的历史时期

^① 宋王说《唐语林》卷五，第178页，上海古籍出版社，1978。

里，我国正处在南宋、金、元并存交替的时代。公元 1127 年春，金攻占汴京（今开封市），北宋灭亡。同年九月，徽宗第九子赵构称帝，定都临安（今杭州市）建立南宋。经过十余年的抗金战争，南宋与金逐渐形成隔淮河、秦岭一线相峙的局面。公元 1234 年南宋配合蒙古灭金。以后蒙古军向南宋发起全面进攻，1279 年，南宋亡于蒙古。蒙古统一全国后，当政 89 年，于公元 1368 年为明朝所灭。

从北宋时起皇帝一般都信奉道教，南宋后，道教发生了分宗立派和深刻的变革。在北方，那些拒不仕金，不满现实的汉族知识分子和道教徒组织了不少提倡三教合一的秘密社团组织，最后发展为新的道派。南方的各道派之间逐渐融合，形成了以天师派为中心的正一派。南宋时道教又因修炼方法的不同而出现了南、北两宗。道教的成熟、鼎盛，促进了道教美术的兴旺发达。

元朝，少数民族当政，尤其元初，蒙古族以武力占领中原，又因游牧部族落后等因素，中原经济文化受到较大破坏。元朝实行民族统治，压迫十分残酷，蒙古族又与汉族的风俗习惯、政治、经济、文化差异性很大，由此激化了各种矛盾。当时广大的汉族知识分子对异族统治十分不满，而全真教的主持者们在一定的范围内，调解了蒙古当政者在统一北中国时与人民的矛盾，并在统一中国的过程中做出贡献。因此，其后的元太宗、宪宗都很推崇全真道，资助修建道观。全真道于此大兴，

它的三大祖庭^①都建于此时。元世祖忽必烈时，全真道因两次佛道之争而一度受挫。成宗时，又掀起崇信道教的热潮，道士不仅可以免除赋税差役，而且道官还有一定的品位。南方的正一道、净明道等道派在元代虽不似全真道那样受元代皇朝的宠幸，却也都有一定的发展。随着道教受到隆遇，道教文化也很繁荣，道教题材在当时艺术的各个领域中都表现有所表现。道教美术亦然，无论是道像、壁画、水陆画，还是道士文人画都有较大成就，特别是神仙壁画广泛地流行，是继宋代以后的又一个发展高潮。

（一）绘画

中国南方经济在北宋时就超过北方。南宋初时，虽因金兵的南侵其经济遭到很大破坏，但不久就得到恢复。在农业、手工业、商业方面得到较大发展的同时，南宋的绘画也在中国美术史上留下了很重要的位置。南宋画家大体可分为画院画家、民间职业画家和士夫文人业余画家三类。我们从对北宋《宣和画谱》、《图画见闻志》的总体绘画 3300 多件作品的统计中可见，当时的道释人物画仅占其中的 12%（其中道画占 6%）。在元代夏文彦《图绘宝鉴》卷四统计的南渡后的宋代 296 位画家，中，长于画佛道人物的画家，仅有 18 名；另外还有 4 人为道士画家，但他们以“善画山水窠木竹石水墨梅花四

^① 全真教三大祖庭为：山西永乐宫、元大都天长观和终南山重阳宫。

时之景^①”为自己绘画的主要题材。对金代道释人物画家的统计，仅有一人，即全真道真人王重阳^②。对元代画家的统计有 177 位，其中道释人物画家有 7 位（其中不是道士者 4 位，道士者 3 位）；而身为道士的画家有 12 位，自己冠以道人和乐道者的画家有 5 位（其中 3 位是元代最著名的大画家^③）。以上的统计说明：一、这时的道释人物卷轴画已呈衰微态势。二、由于唐朝六帝及不少官僚文士、道士女冠服食丹药中毒身亡的事实，加之唐代思想家们提出“主静”、“坐忘”、“心斋”，崇奉老子清静无为的思想，至唐末，外丹学的发展渐趋尾声。“兴起于唐末的内丹炼养热潮流入两宋，愈益波澜壮阔。尤从北宋神宗朝起，内丹空前盛行，其学说趋于成熟，呈取代内丹以外一切道教传统炼养术之势，并形成了以修炼内丹为主旨的教派——主要流传于南宋的金丹派南宗及兴起于金朝的全真道。^④”因此，此时的道教信仰在知识分子中从注重斋醮符箓服食外丹而转向内丹、清静。道士画家和作画乐道的知识分子亦多将绘画作为自己怡养性情，修身养性的娱乐手段，而山水、花

① 《中国书画全书》第二册第 877 页，见“武光道”、“许龙湫”、“左幼山”、“欧阳楚翁”条。

② 《中国书画全集》第二册第 885 页《图绘宝鉴》：“重阳真人王寿字知明，咸阳人，定中得道登真，其初度马丹阳夫妇，尝画骷髅天堂二图并自写真及作权鹤图与史宗密真人。”

③ 赵孟頫为松雪道人，黄公望为大痴道人，吴镇为梅花道人。另外元四家中的倪瓒，亦为全真教道人。

④ 任继愈主编，《中国道教史》第十三章第 497 页，又见该书第十四章。

鸟在造型上，可给人以更多抒发自我心性的自由。因此，此时出现了许多道士画家，而他们创作的题材又以山水、花鸟为主。三、自画院专业画家、文人业余画家队伍壮大之后，宫廷、寺观中的壁画制作，是以招聘的形式，从民间画工中录用的，故而留下姓名者很少。另外，山水、花鸟等亦被接纳于宫观壁画的题材之中。

南宋的庙宇很多，壁画不会少，但随着宫观的毁灭，壁画多已不存。金代的宫观壁画更稀少，山西大同宋家庄冯道真墓室壁画为现存少有的道教壁画。墓主冯道真（1189～1265），为全真道官。墓室东、西、北壁绘有《观鱼图》、《论道图》、《疏林晚照图》等。描绘道人临水观鱼、松下论道、山水林湖中泛舟的情景。人物有李公麟笔法，山水类董源、巨然，反映了金朝绘画继承前人优秀的特点。

元代道教的兴盛，促进了道教绘画的发展。由于异族当政下，汉族知识分子无以实现自己的人生理想，故而转向对道教的崇信和以绘画聊写胸中逸气的人生选择。此时，道士画家，画家信道者较之前朝有增无减，著名的元代大画家中，很多人都是崇信道教者。如赵孟頫、黄公望、吴镇、倪瓒等。他们大多擅长山水、花鸟、人物，尤以山水见长。他们技法全面，主张以诗入画，追求抒发个人心性，在中国文人画的发展史上占有一席之地。

元代宫观壁画盛行，它们在中国美术史上占有很重要的位置。现存主要有：山西洪洞水神庙明应王殿壁画（1324）、山西高平上董峰村圣姑庙壁画、稷山县青龙寺

壁画、河北省石家庄毗庐寺佛道壁画、山西芮城永乐宫壁画。其中，永乐宫壁画艺术水平最高。

与太原龙山元窟年代接近的美术作品，能看出有时代联系的，最明显的是永乐宫。其中作品虽然从年代上讲，晚于前者约 100 年，但确是宋德芳在完成了龙山石窟的工程后，于“庚子（1240）自甘棠来永乐，拜谒于纯阳洞下，见其荒残狭隘，无人葺之……（真人）复择其可任用者令往住持之，谋兴建之事。^①”“厥后掌教真常李君奏请朝命，大行兴建焚修之地，盖张本于真人也。^②”宋德芳死后，按照他的遗愿，又被迁葬在永济县永乐宫^③。永乐宫于 1247 年开始营建，历时百余年，经不断扩建和补充形成相当规模。宫内有龙虎、三清、纯阳、重阳等高大殿宇，其内都绘有瑰丽精致的壁画。前两殿为大型人物画，后两殿为人物故事画。其中，三清殿壁画完成于元泰定二年（1325）。壁画完整统一，东壁中部为太上昊天玉皇上帝和后土皇地祇，其前后有山川、水府、地府诸神；西壁中部为东华上相木公青童道君和玉龟台九灵太真金母元君，前后为太乙神及有关的雷公、八卦、电母诸神；北壁两侧有中宫紫微北极大帝、勾陈星宫天皇大帝王及星辰诸神和天之四将；扇面墙的东西外侧是南极长生大帝、东极青华太乙救苦天尊

① 《玄都至道披云真人宋天师祠堂碑铭并引》，《道家金石略》第 547 页。

② 《玄通弘教披云真人道行之碑》，《道家金石略》第 753 页。

③ 永乐宫原在黄河岩边的永济县，20 世纪 50 年代末，为保护永乐宫文化遗存，将其搬迁至芮城县城附近。

和三十二天帝。全殿壁画所绘《朝元图》，以八个主像为中心，众神仙与其前后组合排列，严整中求变化，复杂中寓统一，真有满壁风动、出神入化、转笔运墨、一挥而就，成熟老道，吴生在世之感。总之，永乐宫壁画制作规模宏大，题材涉猎广泛，绘制技法高超，有确切的纪年可考，并留有画师的姓名题记，是我国古代绘画史上少有的大型杰作，也是今人考察研究中国古代社会生活、道教神仙信仰、壁画制作的极其珍贵的活教材，具有很高的人文历史价值。（图九二、图九三、图九四、图九五、图九六）



图九二 《朝元图》永乐宫三清殿
西壁中部下层奉宝玉女



图九三 《朝元图》永乐宫三清殿西壁诸神之一



图九四 永乐宫三清殿
《朝元图》十太乙之一



图九五 永乐宫壁画《钟离权度吕洞宾》



图九六 洪洞广胜寺水神庙明应王殿
北壁东侧后宫奉食（白衣）

从元代绘画的艺术特点来看，民间道教画家的画风多属传统的写实风格。他们中的大多数画家，仍保持着唐、北宋以来道释人物画的优秀传统，具有很高的水平。傅熹年先生认为：“这在元宫廷、官府引进新的佛教像设图式，致使宫廷画工逐渐脱离唐宋以来优秀的传统的情况下，尤为可贵。^①”

（二）雕塑

中国雕塑艺术发展至宋代，更显出世俗化的倾向。与龙山元窟相近年代的道教石窟造像，前面已有部分介绍，这里着重谈彩塑艺术。

中国彩塑发展至元代，其优良传统仍在延续，尤其是在山西，保存有非常出色的道教彩塑。主要作品有洪洞水神庙、芮城永乐宫、高平圣姑庙、晋城玉皇庙西庑内的彩塑神仙像。其中，玉皇庙二十八星宿神堪称元代雕塑的杰出代表。二十八宿是道教信奉的二十八位天上的星宿神，它们是东方苍龙七宿、北方玄武七宿、西方白虎七宿和南方朱雀七宿。二十八宿在雕塑家的手中，化成了二十八位在性别、年龄、性格、身份等方面有着微妙差别的人物，同是少妇的形象，娄金狗娟秀娴静，亢金龙俊美妖丽，牛金牛秀丽妩媚。同是男性，武官像斗目獬，怒目圆睁，神勇潇洒；老翁像胃土雉，广衣博袖，气宇轩昂；勇士像心月狐，赤面披发，勇猛神俊。

^① 《元代的绘画艺术》，《中国美术五千年·绘画编》第257页，人民美术出版社，上海人民美术出版社、文物出版社、中国建筑出版社、上海书画出版社联合出版，1991。

另外，本庙内西庑十二元辰像、东庑十三曜星君像、行山太尉像和二院各殿宇成汤、皇伯、水神、狱神、瘟神诸像，除少数为明代补塑外，均为元代作品。其比例适度，刻划入微，匠心独运，使人叹为观止。玉皇庙元塑注意汲取中国传统艺术中讲求气韵贯通，阴柔与阳刚并举、气势与蕴藉相合的特点，使得彩塑在艺术家的手中化成了真正的精灵，他们是我国唐宋以来彩塑艺术的又一个高峰，是研究我国古代民俗、服饰、宋元道教以及造型艺术的博物馆。（图九七、图九八）



图九七 晋城玉皇庙二十八宿
之一胃土雉



图九八 晋城玉皇庙二十八宿
之一星日马

另外，湖北武当山华阳石殿内石雕真武像、真庆宫三清像、太和宫铜殿也是元代所造。

总之，南宋、金、元时期里的道教美术，题材范围扩大，呈现出向两个方向发展的趋势：其一是以道教知识分子参与的反映道家审美理想和道教思想的绘画，为中国文人画的发展注入了新的血液，无论从题材和笔墨技巧方面都有所创新，在表达自我，抒发个人心性方面为中国绘画开辟了新的空间。其二是以道教宫观为自己创作园地的画工塑匠队伍，在继承前人优秀传统的基础上，创作出了一大批具有高水准的道教壁画和雕塑，它们不仅是了解当时道教和道教美术发展的极好蓝本，同时也在较广的范围内反映了当时社会发展的各种状况。

那么，鉴于上述道教和道教美术及其相关年代中它们的发展状况，太原龙山石窟在很大程度上为唐、元两个时期的道教石窟艺术增添了风采，填补了空白。