

国家社会科学基金特别委托重大项目（批准号：09@ZH011）
教育部哲学社会科学重大课题攻关项目（批准号：09JZD0005）

总主编 詹石窗

百年道学

精华集成

第九辑

文艺审美卷
四

上海圖書館
上海科学技术文献出版社

总主编
詹石窗

国家社会科学基金特别委托重大项目（批准号：09@ZH011）
教育部哲学社会科学重大课题攻关项目（批准号：09JZD0005）
教育部人文社科重点研究基地四川大学道教与宗教文化研究所重大项目
四川大学老子研究院重大项目
厦门大学道学与传统文化研究中心重大项目
中国福清石竹山道院文化建设重大项目

百年道学 精华集成

第九辑

文艺审美
卷四

上海图书馆
上海科学技术文献出版社

图书在版编目(CIP)数据

百年道学精华集成. 第九辑, 文艺审美: 共6卷 /
詹石窗总主编. —— 上海: 上海科学技术文献出版社, 2017

ISBN 978-7-5439-7230-8

I. ①百… II. ①詹… III. ①道教—文集 IV.
①B958-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 270755 号

选题策划: 张 树

责任编辑: 张 树 王 珺 杨凯茹

《百年道学精华集成》第九辑《文艺审美》

詹石窗 总主编

*

上海科学技术文献出版社出版发行
(上海市长乐路 746 号 邮政编码 200040)

全国新华书店经销

四川省南方印务有限公司印刷

*

开本 889mm × 1194mm 1/16 印张 195.25 字数 3905000

2018 年 3 月第 1 版 2018 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5439-7230-8

定价: 4620.00 元(全 6 册)

[http:// www.sstlp.com](http://www.sstlp.com)

百年道学精華集成

第九辑

文艺审美

卷四

分辑主编◎潘显一

编校◎李裴

黄勇

许宜兰

李裴

《文艺审美》卷四·绘画书法 目 录

道家与道教美术综论

道教对中国绘画影响述评	刘仲宇 (3)
道教人物画及其文化透视	王荣国 (11)
道教美术概说	王宜娥 (18)
道教艺术的符号象征	詹石窗 (21)
浅谈道教的阴阳鱼太极图	章伟文 (30)
略论道教文化与龙画之关系	殷晓蕾 (36)
道家思想对文人画的影响	[韩] 河姪和 (44)
从三清神仙画中识“道”	夏坚真 (48)
《老子》对中国艺术的哲学启示	李祥林 (52)
论道家思想与中国传统绘画艺术	张明学 (60)
道家贵生思想对中国美术的影响	王 丹 (67)
道教山岳真形图略论	罗燧英 (72)
中国古代道教星神绘画艺术发展初探	刘玉姝 (82)
道经图像论要	许宜兰 (86)

道教美术的历史考察

混成殿壁画	于希宁 (99)
道教思想与山水画	[日] 村上嘉实著 王为儒译 (107)
曲阳北岳庙壁画	李长瑞 周月姿 (114)
东晋绘画美学与老庄哲学	王 岳 (119)
初论传为丰兴祖的《群仙赴会图》卷	李长荣 李 淞 (125)
从黄公望《写山水诀》看道教悟性思维方式	丁培仁 (129)

试谈早期道教思想在汉画中的反映	罗松晨	刘华玲 (135)
道教与六朝山水绘画美学的建构		雷小鹏 (141)
道教在南阳汉画中的作用和影响		赤银中 (148)
倪云林与道教		陈三弟 (152)
宋徽宗与祥瑞画		李福顺 (156)
西域道教造型艺术		周菁葆 (159)
试析道教对中国绘画的影响		
——以南宋金元时期绘画思想为例		申喜萍 (166)
由汉画试析早期道教的主要来源	曾宪波	刘文平 (172)
真武“铁杵磨成针”壁画图像研究		肖海明 (182)
汉代道教美术试探	[美] 巫 鸿	(188)
地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构	[美] 巫 鸿	(203)
道教性命双修的文化精神特质与汉代养生画像石刻	刘 克	(217)
武当壁画散论	祁 丽	李 峻 (222)
永乐宫三清殿《朝元图》人物冠弁浅考		耿纪朋 (228)
东汉画像中所见的早期民间道教		罗二虎 (235)
陕西耀县南庵元殿壁画《朝元图》的图像学研究		傅慧敏 (244)
陕西耀县药王山南庵道教壁画初探		高 明 (252)
论《八十七神仙卷》与《朝元仙仗图》之原位		李 淞 (259)
汉唐西域道教美术史迹述论	李 青	高占盈 (292)
传北宋武宗元《朝元仙仗图》主神组合考释		
——兼论其与唐宋道观殿堂壁画的关联		吴 羽 (295)
论元代道教与文人画审美精神	何 松	姚 冰 (306)
永乐宫三清殿壁画主要神祇位业研究		赵 伟 (312)
汉代墓葬图像仙境的象征符号研究		李 晟 (321)
文献所载唐宋时代“朝元图”考略		吴 羽 (329)
妥神而悦人		
——陕西佳县白云观壁画艺术概述		李 淞 (334)
南宋时期的真武神的画像		
——以北京大学图书馆收藏的拓片为中心		酒井规史 (341)
《朝元图》与道教科仪		葛思康 (349)
元代永乐宫与兴华寺壁画		
——以襄陵画师朱好古为中心		孟嗣徽 (361)
永乐宫三清殿壁画女主神身份辨析		
——兼论其他主神		邓 昭 (375)
北岳庙吴道子画壁考		赵 伟 (398)
甘肃河西道教黄篆图简介		谢生保 (402)



西安东岳庙主殿壁画绘制年代初探	高明 (409)
云南丽江大宝积宫明代道教壁画考	杨兴吉 (418)
陕西佳县白云观《老子八十一化图》壁画研究	
——一个关于老子的神话	雷朝晖 (441)
从《安期寿枣图》感悟我国古代之仙风禅流	应一平 (462)
《上清大洞真经》图像的意向与思想探奥	李俊涛 (467)
道经存思图像初探	
——以《太上老君大存思图注诀》为例	许宜兰 (472)

道教书法略论

陶弘景与书法史料钩沉	卢仁龙 (485)
书法家杜光庭	罗争鸣 (494)
道教的神符和书法艺术	齐凤山 (496)
道教文字观与书法艺术	黄勇 (498)
道法自然 书尚天成	
——道教对盛唐书法艺术的影响初探	若水 (503)
书法与书道、禅宗	裘以斌 邹文彦 (507)
两晋文化思潮对书法的影响	孟云飞 (513)
书圣王羲之的道教信仰与书法艺术	王荣法 (517)
试论陶弘景与书法史研究的关系	王菡薇 (520)

百年道学精華集成

第九辑

文艺审美

卷四

绘画书法



道家与道
教美术综
论

道教对中国绘画影响述评*

刘仲宇

道教作为传统文化的一支，长期参与着、影响着中国文化的各个领域，绘画领域也不例外。无论是道教本身用作宗教目的的绘画，还是以道教神仙形象和神话为题材的绘画，在中国绘画史上均占有独特的地位。而在中国的山水画中，也深深地刻有道教的烙印。

一、道教历来重视绘画

道教与中国的绘画向来有着不解之缘，从它开始产生起，即重视绘画，力图将绘画当作传道布教的手段。早在《太平经》中已有道教内容的绘画，《太平经》有《乘云驾龙图》《东壁图》《西壁图》。《乘云驾龙图》有天尊、仙官、仙童驾龙在云天遨游的形象，《东壁图》有真人、神将、仙女、从戒弟子等，所绘大约是修真得道或为善得报的场面，所以称“上古神人戒弟子后学者为善图象”。《西壁图》有战斗、杀戮场面，系警戒世人的“恶图象”，显然都是为宣扬神仙赏善罚恶、劝人弃恶从善而作，是为道教宣传画。在《以乐却灾法》中又提到“画象随其藏色”，“悬之窗光中而思之”。画的是五藏神象。古人以五行配五藏，五行又合五色，“随其藏色”即各绘上青、红、黄、白、黑的色彩。这是将想象中的真形诉诸图象，以便帮助修炼者“存想”。以后的道画大致上也不外这两种用途，一是作为信仰崇拜对象的象征，一是作为宣传本门神道的威仪和法力。

《太平经》属太平道系统。三张的五斗米道初起时是否运用过绘画手段，文献无征，不敢妄断。但在东晋时，五斗米道徒肯定有绘成的神像。《越画见闻》卷上引米氏《画史》：“李云麟云，海州刘先生收王献之画符及神一卷，咒小字，五斗米道也。”王氏为东晋著名五斗米世家，献之所画既有神与符、咒相连，则为典型道画无疑，它的用途，大致也不会越出崇拜、驱邪等宗教功能。这些都是早期道教的情形。

道教重视绘画，从历史上看，不仅像佛教一样注重宫观壁画、装饰，而且注意借画卷以及刻板的画册以宣传本宗教义。此处不妨举两个例子。据说金代王喆在渡马钰、孙不二夫妇时，曾绘有《骷髅图》《天堂图》。显然是借此鲜明的形象以宣传全真教旨。这种宣传一如佛教的

* 本文原载《宗教学研究》1988年第21期，第93-100页。



《地狱变相》一样，有很强的震撼力量。这件事在《图绘宝鉴》里郑重记录下来，可见已引起画史专家们的注意。道教借绘画以宣扬自己的，最典型的还是传刻《八十一化图》。元初全真道一度得到蒙古统治者支持，气焰甚张，于是他们以多种形式宣传自己。《八十一化图》以绘画形式介绍老子代代转世、代世度人的故事，以与刊行《老子化胡经》的文学宣传相配合。据说《八十一化图》还曾在“观察院里画着底，石碑上镌着底”^①。大约是道教用绘画宣传自己、压倒佛教的得意杰作，结果，由于极大地刺激了佛教徒，也触怒了元朝统治者，终于导致焚毁道经的惨剧。

道教重视绘画，现存的道经中尚可见一斑。《道藏》中附插图的经书有相当的数量。有的是作为所崇拜的仙真的说明图，如《九皇图》。又如《上清八道秘言图》，每道“秘言”后都绘有尊神图形，并对尊神衣冠式样、颜色注有说明，例如太上三元君着“碧苍冠、浅绿帔、红膝衣、红旗、五色云，童子取宜装”。有的是作为方术修炼中姿势、器物、位置的说明图。有的道派还绘有本派祖师的真形或其得道故事的连环画。《金莲正宗仙源象传》是全真派历代祖师的画像，《许太史真君图传》则是净明派宣传其祖师许逊事迹的连环画，都载于《道藏》中。还收有赵孟頫《玄元十子图》一卷，绘老子、老子弟子及庄子等十人之像。《道藏》中的画绘者各异，成就各有高下，但道教利用绘画以为自己服务的情形，已可概见。

道教重视利用绘画，所以道流中历代能画的很多。信手翻一下清代以前的画录、画记，历朝都有道教徒中的画家与画作。试以《绘图宝鑑》卷五所载元代情形为例：

宋女志，钱唐人……为开元宫道士，号碧云，善画人物山水花鸟；天师张与材……能大字，画竹与龙；天师张嗣成，号太玄，能画龙，亦尝见其所画庐山图；天师张嗣德，号太一，画墨竹禽鸟。道士方方壶，居上清宫，画山水极潇洒，无尘俗气；道士吴霞所，居龙虎山，善画龙；六一道士张彦辅，多居京师，善画山水；道士赵元清不知何许人，浪游闽浙间，以墨竹有名，所至淋漓墙壁，虽颇近繁重，亦有可观；道士丁清溪，钱塘人，工画道释人物，师李嵩、王辉、马麟，尤善写貌；道士王景升，杭人，居开元宫，善画道释人物，学王辉、李嵩；道士徐太虚，不知何许人，善画山水；道士卢益修，天台人，善画山水仙，学赵子回；道士肖月潭，淮人，善白描释人物；宗师傅光，字玄晖，号雪庵……善真行草书，亦善画山水，学关仝，墨竹学文湖州，俱成趣。

这儿只是元朝一代的情况，而且未必周全。实际上，由元逆推而上，全真始祖王重阳、南宋的白玉蟾乃至唐司马承贞、梁陶弘景等等高道俱能画，有的还颇有名声。再推上去，晋的五斗米世家中不乏书画世家（陈寅恪先生在《天师道与滨海地域之关系》中曾论及中国书法与道教之关系，指出“书法之艺术实供道教之利用”，故能书世家与五斗米世家往往合一。能否引而伸之，移用至绘画上去，很值得探讨）。顺元而下寻，则明清能画的道士仍有不少。在历代画家中，道流释子都不少。僧人的画作，明代僧莲儒曾纂有《画禅》，著录缁流能画者六十四人，虽然挂漏尚多，已可见僧人画家的大略。道流能画的那么多，可惜没有专书将他们的艺术成就汇辑起来。其实道教徒能画的数量上恐怕超过僧人，而且在某些领域，如山水画，对中国画的影响比佛教深远得多。如将道教徒中的画家收集在一起，而勒成画评，也十分有意义。

① 僧祥迈：《至元辨伪录》卷六。

道教徒不仅善画，涉足的画种也十分丰富。多数道士画家以画道教尊神、高道形象出名，元以后全真教徒中颇有在山水画中独树一帜的，其余或善画梅、竹、龙、禽鸟，如五代道士厉归真“莫知其乡里，善画牛虎，兼工竹雀鸢禽”。南昌信果观中有圣像甚工，每苦雀鸽糞秽。“而归真画一鹞于壁间，自此遂绝，亦颇奇怪，要其至非术，则几于神矣。”^①其画宋代御府所藏，多数为牛兔禽鸟诸图。至于宋道士杨六明“善画龟蛇，今丈人山道院藏经阁后壁有所作龟蛇，广丈余，最雄杰。尝为之罌蔡迨肩吾作《息龟》，龟之云藏画者止能为神屋而已，而其妙处，头爪皴皴，见于壳间鼻窍深润，观者疑真息也”^②。“龟息”为道教修炼法门之一，据此画可见作者于此道颇具长处。因此论道流的绘画成就，应当广泛于中国画各画种历史上详细搜求，不过限于篇幅，我们只限于考察最为有关的两个领域：人物画与山水画。

二、道画在中国人物画史上占着主要地位

道教题材的绘画，与佛教题材的绘画一起，合称道释画，在中国人物画中的地位素受重视，前人至谓“古人以画名家率由道释始”^③，此说决非虚言。两晋至隋统一，最著名的画家都是道释画家，最主要的画种是人物画，其中不少有名的画迹都涉佛教与道教的题材，山水等画种开始只是作为它们的附属物，以后才逐步独立出来，不过南北朝时期，虽然道释齐称，但释画远多于道画。

道释画盛极一时，是在唐宋二代，而此时道画在数量上渐趋优势，正如已故郑午昌先生所述，唐代“道释类画迹，其问题名有曰‘天尊’‘真人’‘天君’‘星官’‘星君’‘太上’者，皆属道教画，实占其多数。盖唐代尊崇道教，人多礼拜道像，道教画遂应时势之要求而益盛。就各家画迹之多寡言，当推阎立本、吴道玄、卢楞伽三家为最，孙位、辛澄、张素卿次之。阎氏道画为多；吴氏无所不能，道释兼富；卢氏师于吴氏，善作佛像，则全为佛像；孙氏尝与道士佛子相往还，而襟怀超然，尤近乎仙，所作故多道像，又有毕卓之图；辛氏曾得泗州真本，依样模写，佛像自其所长，张氏则以道士专画道像，各有专艺”^④。及至宋代，由于皇帝的崇道，道画更有繁盛之势。尤其是徽宗朝，崇道抑佛，传统的所谓道释画实际从装饰宫观为多，道画在数量上无疑占有优势。不过，就在这时，道画虽有武宗元等人在技法上的进步，却也已出现“佛道人物士女牛马，近不及古”的情况^⑤。元代，道释画进一步衰落，虽然这时仍出过《永乐宫壁画》这样的珍品。这是与中国画家及士大夫的兴趣由人物画转向山水，而兼事花鸟尤其梅、兰、竹、菊之类相一致的。及至明代，与佛道二教渐次衰微相关，对于道释画“近时高手，既不能擅场，而徒诡曰不屑，僧坊寺庶，尽污俗笔，无复可观者矣”^⑥。以上所述为道画在整个人物画坛上地位变迁的大势。从这个概述中，可见道画与佛画一起，在宋以前的人物画

① (宋)佚名：《宣和画谱》卷十四。

② (宋)邓椿：《画继》卷五。

③ 徐沁：《明画录》卷一。

④ 郑午昌：《中国画学全史》，第111-112页。

⑤ (宋)郭若虚：《图画见闻志》。

⑥ 徐沁：《明画录》卷一。



中占有半壁江山，其间佛道绘画又互相消长。当中国画的重点转向山水，佛道画也呈现颓势，不过，道教对中国山水画的促进却方兴未艾，这点后面要专门述及。

道教的神仙形象在画坛中占有重要地位，历代画家非常重视对其特点的探讨。现存最早的一篇探讨神仙形象的画论，是东晋顾恺之的《画云台山记》^①。顾恺之这段画论，有对布局、形态的说明，有对原理解释，是重要的绘画史资料。他主张画天师，“瘦形而神气远”，而置身于幽深险绝的环境。画面上天师“指桃迴面向弟子，弟子大怖汗流”，则是衬托天师的威严。这构思显然受到《庄子》书中壶子教列子射箭故事的启发，而直接引自《神仙传·张道陵》的描写。这更说明顾恺之对道教的炼形养神有很深的理解，意识到表现道教神仙与表现佛徒的慈悲有所不同。

从顾恺之以降，历代画家都对道教神仙的形象特征作过探讨。宋郭若虚《图画见闻志》就讨论过“妇人形相”：“历观名士，画金童玉女及神仙星官，中有妇人形相者，貌虽端严，神必清古，自有威重俨然之色，使人见则肃恭，有归仰之心。”指出了仙女与一般仕女画的区别，为后世所尊奉。明周履靖论人物则曰：“释门则有善历方便之类，道流必具修真度世之范，……”又说：“若乃羽人高士，则有乘风吸露，披霞戴月，不染纤埃之气^②。”说明了道画与释画的要求不同，又将之与帝王、外夷、儒贤等作了区别，并就道画的特点作了界说。清蒋骥论品格，主张：“神仙品格，天格殊绝。曾见王绛所画《五老图》，虬须云鬓，数尺飞动，根毛出肉，力健有余，作者当思此意。”并且专撰《神女论》，指出：“为神女写真意在端严，不在妩媚，于端严中具一种瓌姿艳逸，如麻姑洛神，随波上下，御风而行，自有天然态度。”^③这是对历来道教人物画的形态、神貌的特征所作总结，后来的一些画谱如《马骥画宝》持论大抵类似。总之，从晋迄清，注意研讨道教绘画的代不乏人。这些探讨，是中国人物画论中的宝贵理论财富，也促进着道教题材的人物画的成熟、发展。

当然，促进着道教题材绘画的发展的，主要的还是直接执笔的画师。经过历代画家的努力探讨，道画水平不断提高。唐初著名画家阎立本当时号为“丹青神化”，《宣和画谱》说他“尤工于形似”。他的画“天下取则”，其中有一大部分就是道教题材的画。宋时御府所藏阎画四十二卷，多数为道画，如三清、元始像、太上像、北帝、十二真君等都是其中精品。可惜的是这些艺术珍品没有留传下来，文献中也无详细评述。不过从其传世的《历代帝王图》看确有“丹青神化”之妙。当然，在画坛上更有名的是中唐画家吴道子。吴道子擅道释画名重一时，壁画之作，以佛教题材为多。画道教题材有《十指钟馗图》，其中钟馗象精妙一时，据宋郭若虚说：“昔吴道子画钟馗，衣兰衫，跣一足，眇一目，腰笏巾首而蓬发，以左手捉鬼，以右手扶其鬼目。笔迹道劲，实绘事之绝也，有得之以献蜀主者，蜀主甚爱重之，常挂卧内。一日召黄筌令观之，筌一见称其绝手。蜀主因谓筌曰：‘此钟馗若用拇指搯其目，则愈见有力，试为我改之。’筌遂请归私室，数日看之不足。乃别张绢素画一钟馗，以拇指搯其鬼目，翌日并吴本一时献上。蜀主问曰：‘向上令卿改，胡为别画？’筌曰：‘吴道子所画钟馗，一身之力，气色

① (唐)张彦远：《历代名画记》卷五。

② (明)周履靖：《天形道貌画人物论》。

③ 清蒋骥：《读画纪闻》。



眼貌，俱在第二指，不在拇指，以故不敢辙改也。臣今所画，虽不迨古人，然一身之力，并在拇指，是敢别画耳。’蜀主嗟赏之。”^① 吴道子画能得钟馗的精神固然很惊人，黄筌能领略其精髓所在，并且能融会贯通于自己的创作中，实在也很不简单。吴道子又曾画道教教主老子，苏州玄妙观犹存刻石。此画线条流畅飘动，确有“吴带当风”的妙处，更兼“虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余”之气势，并可概见老子神态庄严中显着睿智，确是难得的精品。历代道教徒将刻石精心保护至今。

吴道子以后，五代时又有道士张素卿，极负盛名，宋郭若虚记载说：“道士张素卿，神仙人也。曾于青城山丈人观画五岳四渎真形，并十二溪女数壁，笔迹遒健，神彩欲化。见之者心悚神悸，足不能进，实画之极致者也。”有人持素卿画八仙真形以献蜀主，蜀主观之，且叹曰：“非神仙之能，无以为神仙之质！遂厚赐以遣。……每观其画，欢其笔迹之纵逸，览其讚，赏其文词之高古，玩其书，爱其点画之雄壮，顾谓‘《八仙》不让三绝’。”^②

宋代道画的成就当以武宗元为代表。武宗元，字总之，河南白波人，是一位早熟的宗教画家，师法吴道子，他的现存作品有《朝元仙仗图》，生动而优美地描写了道教神话，图中画南极天帝君和东华天帝君同去朝元始天尊的行列，用笔畅达，形象动人，极有神韵，可以明显看出画家在继承发扬吴道子一派画法上达到的成就。传世的画卷《八十七仙人图》亦可视作此派画风的代表，此卷为近世大画家徐悲鸿所收。其画风技法，与《朝元仙仗图》接近，人物神采飞扬，生动有致，徐氏对此极其赞赏，近世其他画家也极为珍视，临摹者不乏其人。

元代道画虽然已走向衰落，但仍不乏警绝之作，其中最有艺术价值的为山西永乐宫壁画。山西永乐宫原在山西芮城县永乐镇，新中国成立后为水利建设的需要，迁至县北五里龙泉村附近。永乐镇据说为吕岩故乡，永乐宫原址即是吕公祠。永乐宫殿中保留了许多元代壁画，系当时的民间画工所画。这些壁画中，既有气势磅礴的神仙群象，也有细致入微的场景特写，加上神仙高道的连环画面，共同构成一个神仙道画的艺术博览厅。从神仙群象言，有《朝元图》（朝元始天尊），构图壮阔，人像多至286个。天神地祇造型，极为生动。用线挺劲，色彩丰富，在艺术技巧上取得了极高的成就。所绘有八个主像，皆作冕旒帝王装，每一主像两旁配以各种神祇，如仙曹、玉女、香官、使者力士以及金星、木星、水星、火星、土星、五岳、四渎、天官、地官、水官等，分三至四层安排，构成了气势磅礴的人物行列。对主要人物神态的刻画，严谨无华，一丝不苟，对主要人物的表现，没有一个不具个性特征。每组神祇的群像，也富有变化，具有强烈的艺术魅力。西壁“白玉龟台九灵太真金母元君”两旁的十太乙与雷部诸神不只是在于区别文武的不同身份，还在于着重内心活动与表情特性的描写。主像的庄严肃穆、玉女的温尔秀雅、武士的须眉飞动、真人的翩翩欲飞，画得无不真切动人。对其他人物的表情，或慈颜，或怒目，或安逸，或备发，各得其形神，不使之一般化。对浩大行列的描写，作者还巧妙地处理了人物之间的相互呼应，或用转身对话，或用侧身倾听，或以左顾右盼的表情，使之成为一个自然的整体。人物作重彩勾填，有些细部作重点加工，采用堆金沥粉来突出衣袖、璎珞和花钿，这是继承并发展了唐、宋壁画的传统方法，也为明、清画工所采用。吕祖

①（宋）郭若虚：《图画见闻志》。

② 同上。



殿东、西、北壁上画有《纯阳帝君神游显化图》，图作连环式，对吕洞宾从咸阳降生起一直到他赴考、得道、离家、超度凡人、游戏红尘等事，以五十二幅画面，工致地作了描述。《钟离权度吕洞宾图》描绘钟离权正在说服吕洞宾入道，画中钟离权脸色近赭红，而吕洞宾脸色较白，分别表现已经得道的岩穴之士与尚未入道的书生的区别。两人同坐深山磐石上，钟离权袒胸露腹，性格豪爽，目光注视对方渴望得到反应。吕则拱手危坐，俯首沉思，而拇指下意识地伸出衣袖，表现着思索的深沉、思想斗争的激烈。这幅画的成功，不在景色的描写，主要对人物内心的细致刻划达到入神的地步。正如王伯敏先生所说的那样：“永乐宫壁画是元代精彩的道教画，三清殿的壁画，发展了吴道子的传统，继承着传为武宗元画的《朝元仙仗图》的作风。就目前发现的道教绘画而言，永乐宫壁画，是我国古代道教绘画发展到高水平的范例，也是东方十四世纪宗教绘画中比较重要的作品。”^①

我们上面所举仅是各代最有影响的道画，难免挂一漏万。事实上，历代创作的精品极多。历代有名的无名画家所绘八仙、福禄寿三星、天官赐福，麻姑献寿以及旧时代常见的关帝、钟馗等等，真是多得不知其数。元明之后，道画数量逐步减少。但上述画题，涉笔者不乏其人，林林总总，在中国人物画坛上都曾各领风骚数，则是治画史者公认的事实。

三、道教精神浸润了中国的山水画

如果说道教题材为绘画提供了丰富的母题，从而促进了中国人物画的发展，那么道教精神，更促进了中国山水画的发达。说到山水画，几乎从其发轫之时，就与道教结下了不解之缘，前面提到顾恺之的《画云台山记》，所论的图画就其主题来说，是表现张道陵的故事，但在整个构图布局中，却相当程度地突出了峰崖危栈深涧奇术，乃至涧中倒影。因此此文又可看作中国论山水画的最早文字之一。大抵道教徒主张潜修与自然合一，因此画道教题材往往涉及山水，而成为山水画孕育成长的母体之一。

不仅如此，不少山水画家还在思想上、生活情趣上倾向于道家或道教，他们往往由此而热爱自然，对名山佳水和四时风物有着特殊观感，发为艺术表现自然不同凡响。例如五代末宋初“善画屋木林石”出名的郭忠恕，仕途失意后曾“纵放岐雍陕洛之间”，后来据说是“尸解焉”^②，而《宣和画谱》说得更神：“忠恕……谪官江都，逾旬失其所在。后阅数岁，陈抟会于华山而不复闻，莫亦仙去矣。”可见郭忠恕是一位具有道教倾向的画家，他善画山水与此不无关系。又宋郭熙《图绘宝鉴》说他“善山水寒林，宗李成法，得云烟出没，峰恋隐显之态。布置笔法，独步一时”，是当时极有影响的山水画家。他也是一位学道之人，据他儿子郭熙说：“先子早从道家之学，吐故纳新，本游方外，家世无画学，莫天性得之，遂游艺于此以得名。”^③“天性得之”未免夸张，但郭曾学道，并由此获得对山水的审美自由，故尔画艺有成，则是可以肯定的。所以郭熙著《林泉高致》，其中《山水训》提出：“君子之所以爱夫山水者，其旨

① 王伯敏：《中国绘画史》，第433页。

② （宋）郭若虚：《图画见闻志》。

③ 宋郭熙：《林泉高致序》。



安在?”认为这是因为“丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常观也；尘嚣韁锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。”而山水画能使人“不下堂筵，坐穷泉壑；猿声鸟啼，依约在身；山光水色，滉漾夺目。此岂不快人意，实获我心哉？此世之贵夫画山水之本意也”。郭熙之论，道教思想的特征十分鲜明。这不仅是他本人生活情趣与生活经历的写照，而且在中国山水画论中颇具代表性。

在中国山水画的指导思想、情趣上，素来与作为文化主流的儒家思想极少关联，而与先秦道家及后来的佛道二教有不解之缘。老庄亲见自然，道教主张“摆去俗累，澡雪精神”，佛教讲出世，发展至禅宗后，具有泛神论的倾向，两者都使人流连山水，在精神上溶而为一。这是山水画发展的思想前提，也是郭熙所说的对“奇崛神秀，莫可穷其要妙”的名山巨镇“欲夺其造化，则莫神於好，莫精於勤，莫大於饱游饫看，历历罗列於胸中，而目不见绢素，手不知笔墨，磊磊落落，杳杳冥冥，莫非吾画”^①。无论是崇佛的王维、学道的郭熙，入门之途虽异，善画之由则一。仅就道教说，对山水画的大促进尚不在郭熙的时代，而在元代。

中国的山水画从南北朝开始，逐步成为独立的画种。唐宋时期，山水画发展很快，出现了许多有名的画家。到了元代山水画不仅盛极一时，而且绘画水平也超越前代，对以后的中国山水画产生了巨大的影响。元代山水画家，有的参禅，有的学道，有的既学道又参禅，他们的创作中倾注了自己的生活情趣，使元代山水画出现了特有的风貌，而以黄公望为首的元四家为著。黄公望、倪瓒他们两位都是全真教徒，黄公望且传有道教著作三种，收在明《道藏》中。他们的作品都有简远高古的特点，正是全真教徒消极出世的精神世界的写照，但描绘大自然的风貌极传神，则又是道教历来酷爱自然、尽量与自然合一的生活态度的结晶。他们传世的作品极多，向来为人珍藏。其中如黄公望的《富春山居图》（水墨），识者评为“清真秀拔，繁简得宜”。此图写富春江一带初秋景色，峰峦坡面起伏变化，云树苍苍，疏密有致，确实是他的代表作品。倪瓒的画，爱作章法简练的三段式布局：近景是平坡，上有竹树，或有茅屋幽亭，中景是平静的水，远景是坡崖，其上有起伏的山峦，画面上皆不作人物。《紫芝山房序图》《六君子图》等，章法都接近。简练、宁静、超逸，是其画作的待点，显然与他作为全真教徒的思想境界是相为表里的。可以说，黄公望、倪瓒的画虽然没有神仙造象，却浸透着道教的精神，论道画时是不能不大书特书一笔的。

黄公望、倪瓒等人在中国山水画坛上影响十分巨大而又绵久，著名画史专家俞剑华先生在所著《中国绘画史》中评论元四家时说、“四人虽亦上追董、巨，不离古人法度，然能自具面貌，取古人之神，而不泥古人之形，又能饱遨观饫，曰徜徉於名山之间，而文章道德，又皆加人一等，故其所作，自异凡响，水墨渲淡与浅绛著色一派乃底於大成，为明清数百年之宗主。盖山水画至元四家已至炉火纯青时代，其醇厚之趣味不在表面，而在内容，令人百读不厌，真绝诣也。”四人中尤其黄、倪更为突出。清人至谓：“元代人才，虽不若赵宋之盛，而高士特著。高士之中，首推倪、黄。”^② 清初画坛“多宗云林、大痴，名流蔚起。承学之士，得其一鳞

① （宋）郭熙：《林泉高致·山水训》。

② 《一峰道人遗集序》。



片爪，亦觉书味盎然。”^①

黄公望、倪瓒之所以会有这样巨大的影响，根本的还不在画技的高超，而在于绘画领域中代表着元代以降的潮流，即是他们的画作，推动了中国绘画中“逸格”的完成。对逸格的推崇，开始是宋人黄休复在《益州名画录》中提出来的。他继唐朱景玄之后，将画分为四格：逸、神、妙、能，而以逸格为首，与朱景玄置逸品于其他三品之外，又有原则区别。所谓“逸格”即是“拙规矩於方圆，鄙精研於彩绘。笔简形具，得之自然，莫可楷模，出於意表，故目之曰逸格尔”。以逸为高，正是宋代画坛的主要倾向。逸的标准虽然提出於宋代，但“逸”的作品的大面积成熟，却是在元代山水画中，首先是在元四家的作画中，而恰恰黄公望作了四家的第一号人物，倪瓒则是四家中最具代表性的人物，这种情况，决非偶然。

原来逸画的特点是“得之自然，莫可楷模，出於意表”的，它比神、妙二格不同的地方在于妙格虽然“曲尽玄微”，神格虽然“思与神合”“妙合化权”但“玄微”“化权”都还在人的主观精神之外，是人们追求、再现的对象。而逸格的要义“得之自然”，“出于意表”，艺术家的精神境界不仅已经理介了造化、把握了自然，取得了审美的自由，而且根本就与“自然”“造化”融合而一。所以它与师法造化比，在把握美的自由境界上又深了一层。这样的一种高度的审美自由，在中世纪的特定环境中，只佛、道二家的超尘出俗才易做到，而在与自然的接近、对造化的追求的把握以至融汇，开始时道教徒重视一些。

道徒——除去那些借道谋富贵者之外——的生活，正是名符其实的逸的生活。即以黄公望来说，倪瓒等人目之为“仙”。后人评论云：“公望……尝于月夜孤棹舟，出西郭门，循山而行。山尽抵湖桥，以长绳系酒瓶於船尾，返舟行至齐女墓下，牵绳取瓶，绳断，抚掌大笑，声振山谷，人望之以为神仙云。”^②所以明姜绍闻《无声诗史》评他的画：“潇洒绝伦，独立霞表，其仙时也。”再看倪瓒，他“性好洁，行亦如之”。既曾学禅，又潜心学道。他修道有得，“真灵浮空至，楼观与云连”^③。但已不是早期道教的存思万神，而是全真道的入静炼内丹，“弹琴明月下，飘飘舞胎仙”^④。这样一种超逸的生活态度，这样一种“与造化同途”的宗教修炼，为他对逸的境界的把握奠定了基础。他自称作画“不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”^⑤，画竹也只是“聊以写胸中逸气耳”^⑥所谓写胸中“逸气”即是写这种冷落、超脱、苍古的心情。

这种超逸的生活态度，诚然是十分消极的，但元四家尤其是倪、黄的这种逸品的完成，对中国画坛的审美趣味影响是巨大而绵久的。他们完成的是中国式的审美趣味的对象化，又以其成功的艺术创作加深着、阐释着这种审美趣味。由他们身上，可以清晰地看到中国的山水画实在浸透了道教的精神，一如自然界的真山真水曾孕育过仙真高道一样。

①（清）盛大士：《谿山卧游录》卷一。

②（清）鱼翼：《海虞画苑略》。

③《次韵怀张外史》。

④ 同上。

⑤《倪雲林詩文集·答張仲藻書》。

⑥《倪雲林詩文集·答張仲藻書》題自畫墨竹。