

中國道教美術概述

曹 齊

道教美術就其內容與形式而言，一般分爲具有道家思想的壁畫、墓室石刻，道教廟宇中的道教始祖、神鬼仙屬的石刻造像、道祖故事畫，以及舉行道教儀式時懸掛的水陸畫等，統稱爲道教美術。

中國自古祭政一致，史載舜巡狩四方，祭天下名山大川，殷湯周武也有出師祭天的記載。

中國自三代開端，已有把鬼神怪獸彫刻在青銅器上，以示威嚴，籍以加強人民對天子的信仰，垂范後世的用心，這類宗教觀念表現在器物的意匠和圖案方面。三代銅器上的夔龍形象，據《山海經·大荒東經》黃帝降伏夔，以其皮爲鼓，用獸骨打鼓，以威天下。道教美術中龍的圖形，是從銅器上夔龍的圖形演變過來的，從圖騰崇拜轉代爲祖先崇拜。

中國古代原始宗教以巫術形式流傳，《漢書·地理志》載：“楚人信巫，重淫祀”。戰國時《莊子·內篇》已有“藐姑射之山，有神人居焉，……吸風飲露。乘雲氣御飛龍，而游乎四海之外。”有關神仙的記載，宋玉《高唐賦》已有記載求長生的方士，“有方之士，羨門、高谿、上成、郁林、公樂、聚谷”。實爲道家的先聲。戰國末期，陰陽五行學說和神仙術得到結合，從秦始皇派遣徐福入海求神仙與不死之藥，可見道家思想已普遍爲統治者信仰。

漢初道家思想正合統治者心意，並得到提倡，由此而產生了漢代的厚葬風氣，藻飾宮殿、陵墓的美術作品大量的出現，而古代的神仙，怪獸，卜筮等等內容，都在這些美術作品中出現，這些內容和形式的出現，爲道教美術的最初表現。

以文獻記載來考察，漢代宮庭畫壁畫的風氣已非常盛行。王延壽《魯靈光殿賦》記載：“圖畫天地，……雜物奇怪，山海神靈。寫載其狀，託之丹青。”《後漢書·西南夷傳》也有類似記載，“郡尉府舍，皆有雕飾，畫山海神靈，奇禽異獸。”如今最初記載反映道家思想的宮庭壁畫，只能見之於文獻古典之中。而現存的漢代墓室壁畫和畫象磚實物，爲我們提供了最初反映道家思想的美術作品。遼寧金縣營城子漢墓壁畫，可以認爲是道家宗教儀式的最初表現，壁畫左上端雲氣中一人身披羽毛，右上端一龍昂頭相向，並有一個戴三山冠佩劍的人，其前站立一個衣冠白髮老翁，墓主人和神仙在交談，下部畫三人執笏拜跪祭祀的情景。這幅壁畫是漢代比較完整的祭祀壁畫，道家沿襲漢代的祭祀；而加以發展規定了道教的齋醮儀式。以後，道家的裝束儀式，道教美術中仙人的裝束、持劍、羽衣、留鬚、雲氣等，都是由此而產生的。並且，自唐代開始，再吸收佛家表現佛、菩薩的方法，用圓光來表現仙人，元代永樂宮壁畫中諸天神衆頭部加圓光，就是

道教美術借鑑佛教美術，在表現形式上的反映。營城子漢墓壁畫綫條古林隨意，人物的描繪概括力強，整個形象林茂高古，爲後來兩晉顧愷之的人物畫奠定了基礎。

道教美術中諸天神衆出巡儀仗，最早也可以在漢墓壁畫中找到依據。遼陽棒台子屯漢墓壁畫，有一幅出行的儀仗圖，畫幅上旗旌招展，武士前面開道，一大羣出行的人，各執其物，兩旁車馬疾馳，場面壯闊，聲勢浩大，這類表現出巡的場面，和道家美術表現天上諸天神出巡儀仗，有明顯相似之處，這種道教出巡儀仗形式發展到宋代，才在道教美術中得到完整的表現。

道教美術較爲完整，表現諸神仙的作品，朝鮮出土的漢王光墓內的漆盤爲一件優秀作品，盤有永平（明帝）十二年紀年銘，盤中一部份畫神仙象，二仙立於巖上，巖下有一麒麟奔跑，正面仙人端坐於樹下，仙人左右有西王母像，這中間配以龍虎，這個漆盤上的彩繪，生動而又雅緻，人物姿態各不相同，形象造型古拙，這個盤子爲以後表現道教情節性故事畫，與晉代顧愷之畫雲台山張天師七試弟子的巨幅構圖，他們之間的關係是一脈相承的。

漢代統治階級崇信道教，巫術、陰陽五行說和讖緯“怪說布彰”，整個社會都在講求長生不老之術，避山谷煉丹，服食藥餌，畫符圖神仙。大量出土的漢墓畫像磚，瓦當、銅鏡，在這些方面都有表現。瓦當上有類似“長生無極”，“千秋萬歲”的道家思想的反映，漢代尚方仙鏡的銘文，也是很具代表的一例：

“尚方作鏡真大好，上有仙人不知老，渴飲玉泉飢食菓，浮遊天下數四海，壽如金石爲國保。”（《金石索》）

漢代山東武梁祠石室的石刻畫象磚，可以說是道家美術更具典型意義的作品。

武梁祠石室建於漢桓帝建和年間（公元一四七——一四九），規模巨大的石室，有表現供養神仙的圖畫，有三皇五帝的形象，有靈界的長翅膀的女神坐在雲車上，由一條龍拖車疾馳；也有表現自然界風雨雷電之神的圖像，這些天帝諸神，大都爲人首獸身，按古籍記載凡古聖賢都是龍身、蛇身的奇異形象，《雜書·靈准聽》所載：“天皇驤首麟身，地皇十一君皆女面蛇身，人皇龍身九頭”。王延壽《魯靈光殿賦》中也敘述：“上紀開辟，遂古之物。五龍比翼，人皇九頭，伏羲麟身，女禍蛇驅。”這一類神靈隨着道教形成一種宗教，這些神靈都以大凡駕龍，騎怪獸等形象出現，在道教美術形象中，人和獸相應也得到了分離。漢畫中如青龍、白虎、朱雀、玄武，同“四靈”一起出現的還有雷公、風伯、北斗、海神等等，都逐漸成爲道教美術中表現的對象。

漢畫包括壁畫，畫象磚，銅器，瓦當，以及近年出土的長沙



八十七神仙卷（局部） Eighty-seven immortals (part)

馬王堆帛畫，從造型方面來說，均是綫的藝術，這些綫條樸質古拙，如春蠶吐絲的帛畫中的綫描，石刻中渾樸的綫刻，造型又相當概括，這些獨特的藝術表現手法，作為中國繪畫的傳統，反映在以後的道教美術中，也反映在融化外來的佛教藝術中。

漢代道教形成一種宗教，同時佛教也相應傳入中國，帶來了佛教藝術。佛道開始在社會上傳播盛行，儒釋道三教又相互影響，不但在教義上相互摻舒，而且在藝術形式上也相互影響，其間又增加了佛道的神鬼，本生等題材。畫工們從前只在陵墓、享祠、殿閣繪制壁畫、刻石，而今把這些技術，表現形式，用到創建寺觀，石窟中去了。南北朝、唐五代至宋，其間千百年中，全國興建了許多寺觀，唐代最盛時全國有寺觀四萬四千多處。在佛道盛行的同時，道釋人物畫，雕塑首先得到了發展。

中國的道釋畫始自三國吳的曹不興，史載曹不興曾畫龍降水的傳說，曹不興也曾隨印度僧康僧會學習佛畫的畫法，衛協是曹不興的再傳弟子，也被稱為佛畫的始祖，南齊謝赫評論過曹不興；稱其：“畫殆已絕跡，唯秘閣內尚存一龍。”葛洪《抱樸子》也稱：“衛協張墨，並為畫聖”。而東晉大畫家顧愷之就是繼

承了衛協的佛畫技巧，在道釋畫方面開創了中國的面貌，據《貞觀公私畫史》記載，顧愷之曾畫過道家《列仙像》《三天女像》，其中最為巨構的道教畫，要稱《畫雲台山記》，中國第一幅道教故事畫的構圖設計，全圖描繪道教祖師張天師七試弟子的故事，故事出於葛洪《神仙傳》：“七度試者；一、到門不納，二、夜遣美女，三、道見遺全，四、入山遇虎，五、脫衣償絹，六、瘡病乞食”。顧愷之所構思的迴避前四試所表現，却選擇第七試弟子的情節，這是受佛傳故事畫的影響，最初佛傳故事，也是選擇一典型的場面來加以表現的，一直到唐代，才開始有帶情節性的連續故事畫出現，如唐代的《鹿王本生故事畫》漢畫畫象磚“荊軻刺秦皇”，“泗水舉鼎”等構圖也是如此，道教美術也是如此，把中國傳統和外來藝術結合融化在一起。顧愷之的七試弟子的構圖以表現情節發展的高潮來處理，從而突出主要人物的形象。

《畫雲台山記》畫面以畫一座丹崖為主，在澗上丹崖顯得險峻高大，顏色紅紫，以顯示是神仙所居之地，人迹難到之地，張天師就坐在丹崖上，張天師的形象在顧愷之的筆下臉形瘦削，有仙風道骨，飄然若仙的身姿，弟子王長則穆然坐答問，表示胸有



成竹，趙升則神爽精詣，有堅定的信心，另外二弟子則以俯身窺看，表現魂散神飛，汗流失色的神態。畫家整幅畫的藝術構思，以丹崖來對托天師的仙風道骨，以弟子的表情來表現當時的各種反應，構成全幅畫緊張熱鬧的高潮，而作為襯托的山水樹木鳥獸，都作了合理的佈局，有重點而又有層次。顧愷之這一巨構，達到山水人物交融，是當時道教美術作品的杰作，為以後表現情節性的道教壁畫，提供了規範。對於中國道釋畫的發展，廣泛的對後世起了影響。

隨着佛教在中國傳播盛行，西域畫法也傳入中國，南北朝末期出現了與顧愷之同時代的道釋畫大家曹仲達，以及後來唐代的大畫家吳道子，世稱“曹衣出水”、“吳帶當風”。顧愷之，曹仲達，吳道子，是吸收外來藝術，並融化了中國傳統的綫的藝術，開創了中國道釋畫風氣的杰出代表畫家，是對中國道釋畫最有影響的畫家。

中國社會進入隋朝三十七年之中，寺觀創建日益見多，道釋畫和卷軸畫都因為有畫工和文人名之士大力合作，使隋朝的道釋畫得到了極大的發展，為唐代的道釋藝術的發展奠定了基礎。當

時南北畫家董伯仁所繪的《道經變相圖》是道教美術在這個時期的代表作品。

唐代經濟繁榮，促使手工業分工明確，畫工的行會制度日益健全，當時政府又設“人作司”來管理畫工，加強了繪畫技術的交流，為積累藝術創作經驗創造了條件。唐代大畫家吳道子，也出身於畫工行列，後來由於繪畫水平高超，被當朝徵召為宮廷畫師，有“畫聖”之稱，為歷代畫工的“祖師”。

唐代杰出的道釋畫家吳道子，一生所作壁畫，以長安、洛陽的寺觀計算，約有三百餘幅之多，其中《五帝五臣》《星宿像》、洛陽北邙山《老君像》等，是畫史記載的代表作品，現有河北曲陽北岳廟的《鬼伯》石刻，雖系後人翻刻，尚還保存了“虬鬚雲鬢，數尺飛動。毛根出肉，力健有餘”的藝術風格特點，現存傳為吳道子的佛教故事畫《送子天王圖》，是典型的“吳帶當風”的綫描藝術，吳道子的人物畫，史稱之為“吳家樣”。吳道子的綫條，遒勁有力，富有韻律感，如同吳道子的真迹畫，雖不能見到，自唐以後，歷代寺觀壁畫和卷軸畫，都可以體會“吳家樣”的影響之深廣。

唐五代的道教美術，張素卿道士是一位杰出的道教畫家。

張素卿（公元八四四——九二七）四川簡州人，幼年家孤貧，但性好繪畫，在四川節度使夏侯孜家中，曾見到許多隋唐名畫。夏府中吳道子的一幅屏風畫，使張素卿痴對竟日不走，以致遭到主人的責罵。乾符中居四川青城山常道觀焚修。史載張素卿曾畫《老子過沙圖》《五獄朝真圖》《九皇圖》《五星圖》《老人星圖》《二十四代真人像》《太無先生像》等。當時，王蜀先主修青城山丈人觀，請張素卿於真君殿畫五岳、四讀、十二溪女、山林、樹木諸神及岳讀曹吏。又於簡州開元觀畫容成子，董仲舒、嚴君平、葛玄、黃初平、左慈、蘇耽等十二仙君像，各圖寫當初賣卜、賣藥、書符、導引時真。在蜀主誕生之辰，張素卿畫十二仙真形十二幀。蜀主讚賞不已，凡有醮齋，開懸供養。

張素卿的道教畫是“吳家樣”的風格，其畫諸圖畫極為敏速，下筆如神助，自始至終，都不更改，所畫鬼神，得仙骨之質，用筆洒落，是吳道子後，又一位杰出的道教美術家。

張素卿同時代的道教畫家張南東，也有極為成功的作品，畫過天神、地祇、三官、五帝、雷公、電母等等。當時稱其為大手筆。

五代時期的道釋畫家朱繇，也有突出成就，所作洛陽全真教的道教壁畫，被稱為神筆，《宣和畫譜》評價其道釋畫，師法吳道子，能登堂入室者，稱其畫有新意，千變萬態，動人耳目。

佛教中天王及鬼神部從，自唐五代開始，出現在道教美術中，如天蓬、黑殺、玄武等，同時也有一些專門長於此類題材的名畫家，如房以真畫甲馬鬼神冠於當時，他的作品有天王、神像。蒲師訓師承其法，畫過祠廟的鬼神藩漢，人物旗幟兵仗車馬等，西蜀畫家高道興、趙德齊也是當時有名的道教畫家，同樣擅長於此類題材。

道教美術中天王、鬼神、兵馬甲仗的形象，豐富了道教美術表現的題材，以至宋代道教故事畫，出巡儀仗圖等，得到了更為生動成熟的表現，加上宋代的山水畫得到迅速發展，這些都在道教美術中得到很好的表現。趙忠義是一位道教畫家，擅長畫鬼神，曾畫《關將軍赴玉泉寺圖》，道教情節性的構圖。南唐陸晃的道教作品《三仙團圓圖》《六逸圖》《山陰會仙圖》等，把不同人物組織在情節之中，山水、人物融化在一起的構圖，都是為後來創作道教情節性壁畫作了成功的探索。

宋代三教並立，從宋初到真宗朝，凡百年之間，先是以汴京為首各大城鎮，建造了許多規模宏大的寺觀，寺觀殿廳的壁上都繪有以道釋人物為中心的山水、花鳥畫。宋代的山水、花鳥、由於畫院制度的發展，得到皇帝的崇信，所以宋代的道釋畫，繼承了唐代吳道子的人物畫傳統，又加進了宋代的山水、花鳥。豐富了道釋畫的表現能力。宋代畫院興盛，從客觀上來說，促使了宋代道釋畫的發展，另一方面，畫院的發展，文人畫的興起，使文

人畫家和民間畫工不像唐代以前那樣，有經常在同一殿堂畫畫的機會，大量的寺觀壁畫，自宋以後，基本上是由民間畫工來承擔繪制，文人畫家只作粉本，民間畫工再以此圖繪上牆。宋祥符初（約公元一〇〇八年）宋真宗為營造玉清昭應宮，召募天下名流圖殿，應募者逾三千人，分為二部，宗元為左部之長。可見武宗元為宋代道釋畫的巨匠。

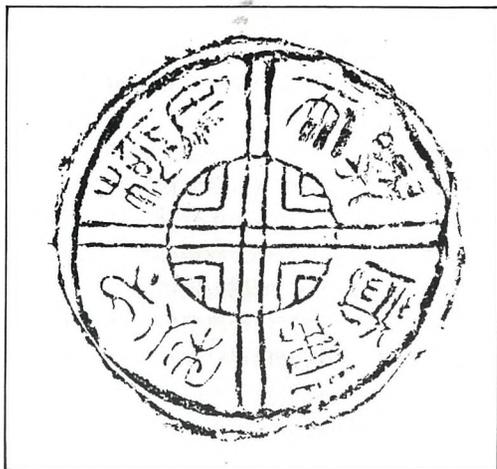
武宗元（？——一〇五〇）名宗道，字總之，河南白波（今河南孟津）人。歷官至虞部員外郎。佛道鬼神學吳道子，據史稱十七歲時即畫北邙山老子廟壁，頗稱精絕。曾在廣愛寺見到吳道子畫的文殊普賢像，經武宗元刻意臨摹，縮小成二幀，無論從神氣、服飾等來探討，都與大像不差毫釐，頗能得吳道子的神韻。武宗元所主持圖繪的玉清昭應宮，現已不復存在，不能見其風格一斑，流傳至今的武宗元的道教作品《朝元仙仗圖》粉灰，確能從中認識武宗元的繪畫風格和宋代道教美術所能達到的成就。

《朝元仙仗圖》為壁畫粉本無疑，畫無款印，卷末張九成的宋乾道八年（一一七二年）的跋題為“右吳道子五帝朝元圖”。後傳為吳道子的作品，至元代大德甲辰（一三〇四年），趙孟頫在原跋後再題，經趙孟頫考證，此圖是武宗元作品真蹟，《宣和畫譜》所載的《朝元仙仗圖》即是此本，與趙孟頫同時見到的《五如來像》用筆相同，故定為武宗元真蹟。否定了吳道子所繪，從武宗元《朝元仙仗圖》具體作品來看，具有曹吳兩家的畫風，是一幅道教壁畫的粉本稿。

《朝元仙仗圖》長一丈八尺之多，高一尺四寸四分左右，全圖以綫描繪了諸神仙形象，局部的描繪顯出簡筆，如蒼元洞蔭玉女，車素玉女手捧的荷花，沒有勾勒荷花的葉筋，仙女的龍髻也只作粗粗勾勒，並未作進一步加工，可見此圖是壁畫的粉本，以供畫工放大樣上牆之用，所以沒有處處精工描繪。

《朝元仙仗圖》描繪南極天帝君和東華天帝君率領着仙官、侍從和儀仗去朝謁玄玄皇帝（太上老君）老子的場面，共有人物八十七個，其中有仙伯、仙俠、大帝、大神、神王、金剛、甲卒、力士等男仙十一個，以及護法天神在內的神將八個。最多的是一羣仙女，手捧着各種樂器、供品、仙果之類。整幅畫以手持寶劍的護法神為開路而展開的，最後以甲卒、神將押陣而結束全圖。其中二位天君都比一般神仙稍高大。這種以突出主要人物的藝術處理，與唐代閻立本的《歷代帝王圖》，帝王和侍從的處理一樣。這種主要人物畫成略大於次要人物的表現方法，一直影響着中國歷代的人物畫。

《朝元仙仗圖》整幅作品的場面展開，主次分明，層次井然，莊麗無比，人物各具神態，不相雷同，綫條流暢，是“曹衣出水”和“吳帶當風”的融洽在一起，具有綫描藝術的韻律感。這支儀仗隊伍在音樂的節奏中，徐徐行動，彷彿能感覺到衣服的飄動，行進中佩葦發出的聲音，散發着一種飄然馨香的仙氣，這



些帝君，仙女的形象，具有雍容華貴的體態，大有盛唐時代周昉《簪花仕女圖》中宮庭貴婦的氣質，那仙女們輕盈的身段，精妙生動，相映襯托，這是音樂繪畫的結合。

《朝元仙仗圖》有道教壁畫的特點，每位神仙頭上或身傍，都有一個長形墨綫描成的框框，並標上該神仙的尊號，如“東華天帝君”、“太妙真人”，“太極仙俠”、“扶桑大帝”等等。道教畫法中稱之“題名牌”。

《八十七神仙卷》與武宗元《朝元仙仗圖》是同一題材的作品，脫胎於武宗元的稿本，但更為完整，不是一般的臨摹本，而是作了再創造的，從這兩件作品可以窺管宋代道教美術的藝術水平。

宋代道觀大規模的興建，玉清昭應宮是一件盛事，從此以後，因徽宗時期的畫院發展文人畫的興起，卷軸畫、扇面等形式得到了發展，由道教大壁畫轉向小件作品的創作，文人畫家和畫工徹底開始分工，壁畫的制作就成為畫工的專門技藝。山水畫、花鳥畫漸漸的代替了道釋等畫的創作，許多壁畫的創制，都是依靠一些僅有的定型的粉本，無創造性的臨摹繪制，宋代以後的道釋美術，從此走了衰落的末路。相應唐代的杰出道釋畫家吳道子，在宋代也被蘇軾定為畫工，可見文人畫家和民間畫工的分道揚鑣，對道釋美術的發展起了消極的作用，但是從另一角度來看，文人畫的興起，對中國繪畫的發展、又開拓了新的領域。

武宗元、高文進以及宋南渡後的一批市井畫家，職業畫工，創作的大批道釋畫，其中部份已流傳到日本。而武宗元是宋代道教美術的杰出代表。而其餘藝術上越益變得鮮艷工整，具有匠氣。這大批的畫工的名字，均已無從詳細知道他們的經歷和傳記，只是靠制作些商品畫和在一起小的寺觀等處繪制壁畫而代代相傳下去。

宋代的現有的道教壁畫，主要還有岱廟天賜殿內巨幅壁畫《泰山神啓蹕回鑾圖》，此圖描繪東岳大帝出巡和回鑾的情景，山水人融化在一起，陣勢浩大，人物形態生動逼真，顏色都以華貴富麗為主，以皇帝宮庭生活為基礎，化入壁畫里的神仙形象，更加世俗化了，雖然具有武宗元《朝元仙仗圖》聲勢，人物眾多，按排妥貼，但已不可能和《朝元仙仗圖》的藝術性相比，藝術格調上相應就低一等，工匠制作的痕迹較多、藝術性較差，其中岱廟內的《元始天尊像》也是畫工繪制。

自漢代佛教傳入中國之始，石刻造像之風興起，自漢明帝永平十一年創置白馬寺至唐武后開闢奉先寺，其間佛教的石刻造像，彩塑對中國道教石刻造像的影響是很大的，現存的宋代道教石刻造像，以山西太原晉祠的宋代彩塑，泉州清源山宋代巨型石刻老君像為代表。

晉祠聖母殿創造於北宋天聖年間，至今整個大殿內還完整地保存了主像聖母邑姜，及其神龕，其餘四十二等侍從分列於神龕兩側，侍從象中有宦者像五個，着服女官者四個，其餘女侍像三十三個。這些塑像的塑造技術和藝術風格，已擺脫了宗教造像的範疇，成為世俗生活的寫照，在藝術上創造性較少，不像盛唐時代，敦煌莫高窟的彩塑，在造型上更為概括，氣質上更為超脫。晉祠的宋塑侍女像，以宮中皇帝、皇后、侍女的生活為典範，加以表現的，這些宮女全身比例適度，服飾鮮艷，衣紋流暢，其身段有的豐滿，有的俊俏，清秀，極富於個性，古代民間匠師把這些失去自由禁錮於宮室，滿懷熱情的女侍塑造得極為生動、傳神。道教的人物造像，基本上以人間的帝后、宮庭貴婦，宮女為形象的依據，無論從人物造型、服飾，都是現實生活的反映，世俗生活中人的感情的流露，臉型、體態、服飾，更接近生活原型。以聖母邑姜和唐代彩塑觀音菩薩相比，聖母的形象就是以皇后的形象為依據的，無論從服飾等來看，都是宮庭生活的再現。所以道教造像，是純粹的中國藝術形象。太原晉祠宋代彩塑，是中國道教造像的典範。

泉州市北郊清源山老君石像，建於宋代，高五點一米，以整塊天然巨石雕刻而成，這石刻以背山樹林作背景，老君背松倚坐，意態謙恭，兩眼平視，神態慈祥和諧，美鬚大耳，左手依膝右手靠几，從兩眼、雙耳、鼻樑、蒼髯、衣紋的遒勁有力的綫條來看，藝術上是極為概括的，用最洗練的綫條，表達出最深刻的表情，整個身體造型如大錘扎在土地上，宏偉壯觀，和整個環境相融化在一起，表現出老君的道風仙骨之態，老君岩石刻以綫刻的藝術來豐富整個造像的表現能力，以整體來處理整個造像的設計，所以，沒有宋以後廟宇內道家神像，那種煩鎖，拘泥於局部的精雕細刻，而失掉了氣魄。老君岩石刻以渾然一體的巨石來表現人物的形象，是繼承了中國漢唐石刻的傳統，是道教石刻造像中不可多得的藝術。

元代統治者崇尚道教，全真教的教祖們在元代初期曾與統治者進行過密切的合作，山西永樂，又是道教神仙呂巖（洞賓、純陽）故居，唐時已建“呂公祠”。後又易祠為觀，升觀為宮。全真派教主邱長春，受權去見汗珠遇，掌管天下道教大權，為擴張其教派，奠定基礎，修建純陽萬壽宮。

元代時宮庭組織有“諸色人匠總管府”之設，專門管理各類匠作（畫工），修建宮庭，廟宇，元代彩塑家劉元受世祖命，統領“梵像提舉司”，專管繪塑神像。各地畫工，如山西朱好古，張伯淵等，都享有“待詔”的頭銜。元代畫工繼承傳統的廟宇畫風，晉南地區的道教壁畫的源流，應和畫洛陽老君廟“五帝四官”的吳道子，及統領玉清昭應宮，畫《朝元仙仗圖》的武宗元，藝術上是一脈相承的，永樂宮的壁畫創作，與繪於宋代治平二年（公元1065年）的山西臨汾的道教壁畫，山西洪趙縣水神廟的道教壁畫，都有其明顯的血緣關係。作畫的氣魄和才能都是一致的。

永樂宮三清殿二九一個帝君、天尊、仙真、星宿、金童、玉女、力士，繪於泰定二年（公元1325年），出於洛陽畫工馬君祥的兒子馬七待詔，馬十一待詔，以及馬十二待詔、馬十三待詔等的手筆。混成殿的“純陽帝君仙遊顯化之圖”，七真殿的“王重陽畫傳”，繪於至正十八年（公元1358年），這些作品出於著名畫工朱好古的門人李宏宜、王士彥、張遵孔等人的手筆，後經康熙年間重修時重繪。

三清殿是永樂宮規模最大的一個殿，殿內四面滿繪壁畫，史載壁繪天神像三百有六十，現實際經清點共有大小神像二百八十六個。

三清殿壁畫沿襲宋武宗元《朝元仙仗圖》的形式，將三百個神像按對稱的儀仗形式，層次井然的組織成一個完整畫面。整個畫面分成幾組，有雷公雨師、南斗六闕、北斗七星、八卦神君，以及有龍、虎、蛇、猴等神態的十二生肖神君，二十八星宿，三十二天帝君像，每位帝君和聖母的左右，均有十數個玉女近侍，這龐大的天神帝君以青龍、白虎星君為先鋒開道，組成一支浩浩蕩蕩的仙界天神帝君的無比壯列的畫面。

整個畫面又分成三十二天帝為后衛，東兩帝君及一位聖母，領導羣神為大翼，西部也有如此一組，中間神龕的左右側壁，各畫帝君一位作領班，似為近侍。這龐大的畫面，其間畫面中各人物坐立俯仰各具動態，但總以“三清”為中心，表達出“三清譬如北辰，居其所而羣神拱之”的氣派，整個畫面又以云云繚繞來組織畫面，諸天神，聖母均有巨大頭部圓光，聖母圖之直徑為一點〇五米，真君為〇點六五米。帝君像高度為二點八五米，玉女像為一點九〇米，大部份以二點五〇米的畫像為主。把如此眾多的諸天神衆像，組織在高四點二六米，長九四點六八米的畫面裡，確是顯示出民間畫工的巨大的繪畫才能，畫面壯麗，金壁輝煌，比之武宗元《朝元仙仗圖》，三清殿的民間畫工顯示出更大的組織才能。

畫如此規模宏大的壁畫，民間畫工顯示了巨大的構圖能力，以及人物面貌、表情，衣冠的豐富多彩，壁畫雖然是民間畫工的



協作作品，從構圖的和諧，綫條圓潤流利，融和流暢，色彩的濃重與清雅相對比，那種寧靜清逸莊嚴肅穆的氣息，溢於畫面，真是匠心獨運，而又是一氣呵成的大手筆，顯示了民間畫工的偉大的藝術氣派。

畫中的帝君聖母豐滿端莊的臉型，是唐代人物畫的風格，真人玉女的臉型清秀端莊，有宋人的情趣，整個人物衣紋飄逸，真是“吳帶當風”的唐代傳統。所以，三清殿的壁畫，把唐宋的傳統，如此發揮得完美而又具創造性，使道教壁畫在中國美術史中佔據了重要的地位，是道釋畫承上啓下的杰作。

永樂宮除三清殿壁畫之外，還有純陽殿《純陽帝君神游顯化之圖》，從呂純陽誕生起，至得道成仙，離家，超度凡人，遊戲人間等畫續性故事畫組成，共計五十二回。以及七真殿，也稱重陽殿，圖繪全真教創始人王重陽畫傳，從他的誕生起，經過呂純陽傳道度化，摒棄妻子，學道成仙，接着又次第度化馬丹陽，孫不二，邱長春，金玉陽等“化七真”。畫傳共計四十二幅。

道教壁畫在元代已發展到了頂點，元代以後，除了永樂宮殿畫以外，那些散在全國的道觀壁畫，在藝術創造性上却不能與永樂宮相比的。石刻造像也應佛教的石刻造像到元代已是尾聲，所以除了元代居庸關造像以外，道教造像更衰落日下，都是陳陳相因，因襲模仿的作品為多，藝術上無多大創造性。而壁畫到永樂宮達到高潮時，同時，因元世祖大為提倡喇嘛教，而壁畫的技巧從中原地區帶進了西藏高原，而壁畫的樣式在喇嘛教的大力得到提倡的元代，密字壁畫，也就應運而興起。道教壁畫也應道教在元代以後漸漸衰落，而跟着衰落。隨着時間的推移，道教的壁畫，石刻造像等也所存無多。至近現代為止，道教的壁畫石刻造像，更是破壞蕩盡。

佛道於元以後和道釋畫中的壁畫，石刻造像從佛道的廟寺興建開始由北方、中原地區，轉向江南地區，明清時期，因東西方的文化交流頻繁，江南地區的經濟開發，比之北方更為繁榮，所以大規模的壁畫和石刻造像，也漸漸少起來，元以後文人畫家和民間畫工的徹底分開，文人畫家崇尚的是卷軸畫，扇面等藝術樣式，民間畫工在這時期所繪的壁畫等，大都是因襲前代畫工的粉本，創造性極少，極大部份畫工把道釋畫的題材，加入了當時世俗生活的描寫，以及把畫壁畫的能力，集中於佛道的神像中，純粹的道教繪畫只有在進行宗教活動時懸掛用的水陸畫，同時，明清時代木版技術的發展，使年畫得到了發展，年畫的題材中，有大量的世俗生活的題材的作品，也有一些古代神話題材，以及

佛道題材，如“八仙過海”，“桃園結義”，“天官賜富”，“水月觀音”，財神、火神、玉皇等等，分不清是佛道畫的特點，在技法上，都是以同樣手法來表現各種不同的題材樣式，內容上是混雜的。

元代道士兼畫家的有張彥輔太一道士，還獲得道家“真人”的稱號，馬臻也是道士，曾有傳世作品《九歌圖》的張渥，所作的《太乙真人像》，以李公麟的描法繪之，描繪太乙手執如意，雖不如李公麟本那樣，所乘舟乃荷葉，也見太乙那種飄然若仙的態度，從現存張渥《九歌圖》也可見其筆墨的飄逸舒暢。

元代大畫家顏輝（生年未詳）字秋月，廬陵人，多畫道釋人物，工畫鬼，其傳世《李仙像軸》，以水墨畫八仙之一鐵拐李的形象，極為生動，李仙側坐石上，神情肅穆，筆法精勁，把人物和山水融化在一起，表達畫家自己的感情。顏輝其傳世《醉心圖》獨以書法趣味滲入到畫法之中，追求灑脫，超逸的情趣。

明清時代，道教中神仙，神話，古代的英雄，已廣泛深入到民衆之中，如古代的英雄關公等也進入道教之中，相應的關公的彩塑像，門神畫，水陸畫也出現，神仙，神話中人物在民間的年畫，燈畫，以及竹刻，木彫，泥塑，瓷器，剪紙畫中，也成為民衆所喜聞樂見的題材，而純粹的道教壁畫也相應見少。而明清時代的佛道壁畫，在寺院中有同時存在的情況，當時佛道壁畫的表現方法，也融為一體。山西有玉保寺原藏的水陸畫諸天衆，明北京法海寺佛教壁畫，以及山西趙縣洪水神廟中道觀壁畫來看，在藝術表現上，可見元代永樂宮民間畫工一脉相承的繪畫傳統。佛道壁畫已很少有顯著的差別，佛道中菩薩、天王、力士、金剛、天帝、天母、諸神等，都以統一的技法去表現。在藝術上創造性是很差的，無論從場面的壯麗，及繪畫技巧上的因襲來看，都是越益見差。反之，到是明清時代的這些民間藝術燈畫、年畫、瓷畫、剪紙等，都加進了民衆的藝術趣味。

道教美術至清代以前，只是在民間藝術中有所表現，因為佛教道教在清代都衰落了，寺廟的建築也衰落，而明清的宮庭園林建築，代替了寺廟的建築。從此道教美術也從歷史中逐漸消失了。



道教美術人物造型 ARTISTIC FIGURES OF TAOISM