

寫真山之形：從「山水圖」、「山水畫」談道教山水觀之視覺型塑

黃士珊

萊斯大學藝術史系

提 要

本研究藉由檢驗各種反映道教山水觀的圖象，進一步探索道教山水觀在唐宋元時期的視覺型塑。文中探討的圖象資料，除了較為藝術史學界熟知的「畫」之外，更多地引用了附屬於知識性文書中的「圖」，如道教的符圖、堪輿論著中的風水圖等。從視覺文化的研究角度而言，「圖」除了一般較為人熟知的插圖外，還包含各類圖案、圖表、圖型、地圖等。這些「圖」與泛指繪畫的「畫」相對，形成中國視覺文化中的二大體系。全文將圖象分為「山水圖」和「山水畫」兩類進行討論與比較。討論大綱分道教〈真形圖〉的神秘視覺、風水的真形、山水畫的真形等三大部分。此研究的目的，一方面在探討如何從不同的圖象形式歸納出道教山水觀的視覺特色，另一方面則希望從方法學上進一步檢討「圖」與「畫」之間的關聯。文末總結「圖」與「畫」以多樣的視覺語言，生動地型塑體現道教山水觀的「真山之形」。

關鍵詞：道教、真形圖、風水、山水圖、山水畫、圖、畫、遼墓出土山水軸、郭熙、黃公望、內丹、全真教

前 言

若從世界美術史的比較視野來檢討中國視覺文化的特色，很多人都會同意，其最獨特的表現之一，莫過於對山水主題的愛好。而這點視覺文化之特質，又在山水畫科的表現上最為顯著，也因此得到學界最廣泛的關注。中國的山水畫，寫意重於寫生，所以它也成為文化載體的有力符號，舉凡山水與政治、文人文化、宮廷及其他贊助者品味、宗教、哲學、科學等關係之議題，都深切地反映在近百年來學界對中國山水畫研究的論述成果上。然而，在眾多山水藝術的文化研究中，關於山水與道教的研究，仍屬少數，也是本文希望能多加著力的主題。

故宮博物院前院長石守謙先生，為山水畫與道教之論題開創先河，啟發後學良多。從他關注十四至十六世紀元代道士畫家以及明代浙派畫家的一系列水墨畫研究中，¹ 可以總結出一以龍虎山道教勢力為中心、由福建及江西東部向外散播的獨特水墨畫風。這裡所定義的「道教水墨畫風」，乃以「筆墨特色」為主，雖其所討論的畫作主題不限於山水，但對吾人了解山水與道教之關係，亦提供了極為新穎的視點。簡言之，此類道教水墨畫，筆墨濃淡變化多、並常呈減筆、快速、粗放、自由的風格，似乎在強調道教的「變化」之趣，表現了「對道的瞬間體悟」。²

本研究即建立在上述前人研究的基礎關懷上，但求從「筆墨」之外的另一個角度，特別是從對各種反映道教山水觀的圖象之檢驗，進一步探索、歸納道教山水觀在唐宋元時期圖象史（history of images）中的視覺型塑。本研究所使用的圖象資料，除了藝術性的「畫」之外，還包含了許多附屬於知識性文書中的「圖」，如道教的符圖、堪輿論著中的風水圖等。雖然「圖」與「畫」經常被廣義地使用以泛指圖畫或繪畫，但是從中國視覺文化史或圖象史研究的角度看來，「圖」除了一般較為人熟知的插圖（illustration）外，還包含各種圖案（graph）、圖表（chart）、圖型（diagram）、地圖（map）等。因其視覺的特徵、使用功能、文化網絡與繪畫不盡相同，實有必要被視為一獨立的圖象科別以利進一步作視覺的研究。過去藝術史學者對「畫」的研究多於對「圖」的關注，但近年來越來越多跨領域的文化研究，從中

1 石守謙，〈神幻變化：由福建畫家陳子和看明代道教水墨畫之發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，2期（1995），頁47-74；石守謙，〈從風格到畫意：反思中國美術史〉（臺北：石頭出版股份有限公司，2010），頁29、155-166、329-350。

2 石守謙，〈從風格到畫意：反思中國美術史〉，頁340、348。

國知識傳承的角度重新評估「圖」的重要性，值得藝術史學界參考。³

有鑑於此，本文試將道教山水圖象分為「山水圖」和「山水畫」兩類來進行討論與比較。全文架構共分為三大部分：第一部分從道教特有的、與山形有關的唐宋〈真形圖〉出發，探討以山嶽為主的道教宇宙觀如何反映在視覺與物質文化中。第二部分歸納論唐宋風水圖象的基本視覺模式，並提出其與道教〈真形圖〉在形式與內容上之關聯。第三部分則從「山水圖」的範疇轉移到「山水畫」，探討遼、宋、元山水畫中所見之道教山水觀，以及「山水畫」與前舉「山水圖」的異同。主要討論的畫作，則包括葉茂臺遼墓出土山水軸、北宋郭熙及元代黃公望等名家之山水畫等。總體看來，此研究的目的除了探討如何從筆墨之外的圖象形式歸納出道教山水觀的視覺特色外，亦希望從方法學上進一步檢討「圖」與「畫」之間的關聯。文末總結「圖」與「畫」以多樣的視覺語言，生動地型塑體現道教山水觀的「真山之形」。

一、道教〈真形圖〉的神秘視覺

流傳於中古到宋代中國的道教圖象，以一系列呼應宇宙山嶽的〈真形圖〉最能體現道教的山水觀。不同的〈真形圖〉功能不一，包括存思修煉、仙境想像、登山地圖、護身符、超度儀式等。在道教徒的眼裡，〈真形圖〉乃道教神聖經典的一部分，在明代被列為「靈圖類」文書收入《道藏》。⁴ 這類饒富神秘色彩的〈真形

3 這類跨學科的研究，可舉 2007 年由 Francesca Bray 等人結集文史、藝術史等各方專論而成的論文集為例；見 Francesca Bray, Vera Dorofeeva-Lichtmann, and Georges Métaillé, eds., *Graphics and Text in the Production of Technical Knowledge in China: The Warp and the Weft* (Leiden: Brill, 2007). 有關更多對「圖」的討論，見 Florian Reiter, "Some Remarks on the Chinese Word T'u, Chart, Plan, Design," *Orient* 32 (1990): 308-27; Robert E. Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1998); Catherine Despeux, "Talismans and Sacred Diagrams," in Livia Kohn ed., *Daoism Handbook* (Leiden: Brill, 2000), 298-540; Vera Dorofeeva-Lichtmann, "Spatial Organization of Ancient Chinese Text," *History of Science, History of Text: Boston Studies in the Philosophy of Science* 238 (2004): 3-47; Sarah Fraser, *Performing the Visual: The Practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia, 618-960* (Stanford: Stanford University Press, 2003); Franciscus Verellen, "The Dynamic Design: Ritual and Contemplative Graphics in Daoist Scriptures," in Benjamin Penny ed., *Daoism in History: Essays in Honour of Liu Ts'un-yan* (New York: Routledge, 2006), 159-86; Julia Murray, *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007); Eugene Wang, "Patterns Above and Within: The Picture of the Turning Sphere and Medieval Chinese Astral Imagination," in Wilt L. Idema ed., *Books in Numbers* (Cambridge: Harvard-Yenching Library and Harvard University Press, 2007), 49-89.

4 Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2012), 18-21, 105-186.

圖〉，可進一步聯繫到其他圖文雜糅的道教真文、符籙等符號系統。它們不僅反映了文字與「非具象」圖象因子在道教視覺文化的形塑過程中所扮演的核心角色，更揭示了廣義的「圖」在中國文化裡所體現豐富的視覺語彙及文化意涵。

道教真形圖主要可分為〈人鳥山真形圖〉(圖 1-2)、〈五嶽真形圖〉(圖 3-4)、和〈酆都真形圖〉(圖 5) 三大類，其相關圖文皆保存在明代正統年間經由宮廷所編印、完成於一四四五年的《道藏》。⁵ 道教學者將《道藏》中附帶這些圖象的文本定年在六朝至宋時期，但從視覺文化的角度判斷，則可將此類圖形的流行進一步定於唐宋期間。⁶ 就基本構圖及圖象母題而言，各圖皆以方形或長方形塊狀構圖為基調，內填以扭動曲折的不規則狀抽象圖案。從現存《道藏》單色木刻圖象看來，黑色的圖形襯托在白色的背景下，形成陰陽有致的圖象。其特殊的設計，則揭示了「氣」與「真形」等觀念在道教視覺文化之型塑上的重要性。道教學者勞格文(John Lagerwey)曾以〈人鳥山真形圖〉為例(圖 1)，稱其為「氣山」的表現，⁷ 生動地道盡道教〈真形圖〉的精髓。那些貌似流動的圖案，就象徵著此仙山所凝聚的「妙氣」，也就是山嶽「真形」之所在。從符號學(semiotics)的角度來解釋，如果「氣」是道教記號體系所要指稱的內在意涵或記號義(the signified)，那〈真形圖〉就是用來象徵此記號義的有力外在形式或記號具(the signifier)。⁸

「真形」一詞在中古至宋的道教文書中出現頻繁。從眾多的文例看來，它的

5 關於〈人鳥山真形圖〉，見(唐)《玄覽人鳥山經圖》(北京：文物出版社、上海：上海書店、天津：天津古籍出版社，1988，道藏，冊 6，頁 697)；(宋)張君房，《雲笈七籤》(道藏，冊 22，頁 575；北京：中華書局，2003，頁 1837)，卷 80。關於〈五嶽真形圖〉，見(宋)《靈寶無量度人上經大法》(道藏，冊 3，頁 737-739)；《洞玄靈寶五嶽古本真形圖》(道藏，冊 6，頁 737-743)；(宋)王契真編、寧全真傳，《上清靈寶大法》(道藏，冊 30，頁 813-815)。關於〈酆都真形圖〉，見(宋)蔣叔與，《無上黃籙大齋立成儀》(道藏，冊 9，頁 609)；(宋)林靈真編，《靈寶領教濟度金書》(道藏，冊 8，頁 298)；(宋)《靈寶無量度人上經大法》(道藏，冊 3，頁 1030)；(宋)《靈寶玉鑒》(道藏，冊 10，頁 346-347)；(宋)王契真編、寧全真傳，《上清靈寶大法》(道藏，冊 30，頁 815)；(宋)金允中，《上清靈寶大法》(道藏，冊 31，頁 597)；《太上元始天尊說北帝伏魔神咒妙經》(道藏，冊 34，頁 420)。本文所引《道藏》冊數及頁數，皆以北京文物、上海書店、天津古籍出版社合出之三家本為據。所有引自《道藏》的文獻，並在引用書目列出學界廣泛使用的 DZ 編號(編號總目見 Kristofer Schipper and Franciscus Verellen eds., *The Taoist Canon: A Historical Companion to the Daozang*, vol. 3, 1485-1526)。

6 筆者曾發表關於〈人鳥山真形圖〉(圖 1)及晚唐至宋出土單張佛教陀羅尼真言構圖形式的比較、以及〈人鳥山真形圖〉(圖 2)中所見道教擬文字造型與唐代敦煌道教文書中之天文、宋代墓葬出土之鎮墓石之石刻真文的書體比較；見 Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 139-141.

7 見施康強譯，勞格文，〈中國的文字與神體〉，《法國漢學》，2 期(1997)，頁 79。

8 關於符號在物質宗教研究上的定義，參考 Wei-cheng Lin, "Sign," *Material Religion* 7.1 (2010): 100-107.

定義模稜兩可，除了本文討論與山嶽有關的〈真形圖〉為特定的一類圖象外，「真形」或指鬼神、修道者，或指道教神像、符印、圖畫等。然而不管所指之物為何，「真形」都隱含有「變化」之義。根據已故法國道教學者 Isabelle Robinet 的解釋，「真形」隱含著「使以某形象存在的某物揭露出另一新象。」⁹ 由於「真形」的變化莫測，所以各種可見的現象，都只是暫時的、階段性的；而真正的「真形」，也許是超脫了現象界的「無形」，無怪乎非具象（non-representational）的視覺語言，取代了表現性的、偶像式的（iconic）佛教藝術傳統而成爲道教視覺文化的主流。八世紀的《混元皇帝聖紀》就為老子的「真形不測」留下了生動的文字描述。老子的化身可超越人形而變作山嶽，「或山或岱，……不可測量。」¹⁰ 此一「變化」的觀念也可推及修道者。透過存思、冥想、吐納、法術、或其他的齋醮儀式，道教徒相信自身也能變化、超越肉身而鍊成「真形」，達到天人合一、與道合真的境界。

「真形」的重點既在它的神秘不可知，以非具象、抽象的圖形作為體現〈真形圖〉的基本視覺語彙，便是很成功的策略。正因這些非具象的符號無法一目了然，也變向地加強了〈真形圖〉的神秘性。這些圖象或許與內部流傳的文書一樣，是不對外傳授或公開展示的。¹¹ 道教秘傳的理念，與世界上其他具神秘特質的宗教有相通之處。研究此相關宗教理論的學者 Hugh Urban 歸納認為這些宗教都「聲稱具有寶貴、稀有、極富價值的知識，但卻只部分顯示、而大部分隱藏。」¹²

〈真形圖〉所反映的神秘性圖象語言，屬於道教視覺文化中內秘的圖象系統，

9 Isabelle Robinet, *Taoist Meditation: The Mao-Shan Tradition of Great Purity*, translated by Julian F. Pas and Norman J. Girardot (Albany: State University of New York Press, 1993), 163.

10 (宋)張君房，《雲笈七籤》(中華書局本，頁2207)，卷102。英文翻譯見 Kristofer Schipper, "The True Form: Reflections on the Liturgical Basis of Taoist Art," 《三教文獻》4 (2005): 104-105.

11 Franciscus Verellen 及 Kristofer Schipper 在編輯《道藏通考》時，將《道藏》裡的經典分為「一般流傳」(ingeneral circulation) 和「內部流傳」(internal circulation) 兩大類。遑論這樣的分類是否完全正確，至少它反映了道教文書有內外之別，有很多符圖祕文，都是不對外傳授或公開展示的。Kristofer Schipper and Franciscus Verellen, eds., *The Taoist Canon*, vol. 3, 1347-1392.

12 "(C)laim to possess very precious, rare, and valuable knowledge, while simultaneously partially revealing and largely concealing it." 原文見 Hugh Urban, "The Torment of Secrecy: Ethical and Epistemological Problems in the Study of Esoteric Traditions," *History of Religions* 37.3 (1998): 235. 有關 Hugh Urban 歸納的七點宗教秘密主義之特點摘要，可見 Clarke Hudson, "Spreading the Dao, Managing Mastership, and Performing Salvation: The Life and Alchemical Teachings of Chen Zhixu," (Ph.D. diss., Indiana University, 2007), 25-26. 與此相關的特質則為精英主義 (elitism)。為了加以有系統地控制宗教思維，這些宗教經常特意地利用「曖昧的語言」(ambiguous language)，以期經由人們的誤解 (misrecognition) 而合理化地賦予某些人使用具有神秘特權之權力。見 Hugh Urban, "The Torment of Secrecy," 238; Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice*, translated by Richard Nice, 141. 有關秘密、權力、與知識的理論研究，見 Beryl L. Bellman, *The Language of Secrecy: Symbols and Metaphors in Poro Ritual* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1984).

與公眾展示的圖象系統——如具象式的道教雕塑、寺觀壁畫——路徑不同。以文字資料最豐富的〈五嶽真形圖〉為例，此圖相傳為西王母由三天太上之處所得、而後傳給漢武帝之秘密至寶。¹³ 收錄在北宋《雲笈七籤》裡的〈王母授漢武帝真形圖〉一文就提到此圖的傳授，每「四十年一傳，如無其人，八十年可頓受二人。」若「傳非其人，謂之泄天道」，其懲罰包括「身死于道路，受土形而骸裂。」¹⁴ 同書選錄的〈五嶽真形圖法〉一文提及傳授此圖的儀式，也極端隱秘，強調必須在「夜半之時」於「庭中或密室」舉行，且「勿令人見。」¹⁵ 類似的神秘性語氣亦見於與〈人鳥山真形圖〉有關的清齋之描述。據《雲笈七籤》所收之〈元覽人鳥山形圖〉一文，修道者不但對相傳之口訣「慎勿妄泄」，而且每年三次齋醮此山形圖時，只能在明月之夜的中庭內私下進行，「不可他知。」¹⁶

（一）以山嶽為主的道教宇宙觀

從〈人鳥山真形圖〉、〈五嶽真形圖〉、和〈鄂都真形圖〉三類〈真形圖〉的主題可以看出山嶽在中古時期到宋所發展的道教宇宙觀佔有極重要的地位。首先，〈人鳥山真形圖〉所稱之人鳥山，乃道教天界眾多仙山的總稱，諸天中各有一人鳥山，¹⁷ 傳說隱藏著妙氣與神真所刻的神秘文字。道教徒借助〈人鳥山真形圖〉的圖文，進而冥想人鳥山的真氣及天書，希望借此修鍊體內真氣，使身輕如鳥，能暢遊宇宙，達到與道合真的目標。至於〈五嶽真形圖〉所指之五嶽，則為一組真實存在於中國的聖山，分指東嶽泰山、西嶽華山、南嶽衡山、北嶽恆山、中嶽嵩山。因其所在位置鞏固四方及中土，¹⁸ 自古便為帝國疆界的重要標地、帝王祭祀天地之所。中世紀的道教徒進一步將五嶽納入「福地洞天」的人間仙境體系。¹⁹ 〈五嶽真形圖〉與道教徒入山所持之圖有關，除了標示地形、地物，也有堪輿、護身的作用。

13 (晉)《漢武帝傳》(道藏, 冊5, 頁51)。

14 以上引文, 皆見(宋)張君房,《雲笈七籤》(中華書局本, 頁1805), 卷79。

15 (宋)張君房,《雲笈七籤》(中華書局本, 頁1807), 卷79。

16 (宋)張君房,《雲笈七籤》(中華書局本, 頁1838), 卷80。

17 (唐)《玄覽人鳥山經圖》(道藏, 冊6, 頁696)。

18 有關五嶽在中國地圖上的位置關係, 可參見James Robson, *Power of Place: The Religious Landscape of the Southern Sacred Peak (Nanyue 南嶽) in Medieval China* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2009), 26, Map1.

19 有關福地洞天的討論, 見三浦國雄,〈洞天福地小考〉,《東方宗教》, 61期(1983), 頁1-23; Franciscus Verellen, "The Beyond Within: Grotto-Heavens (Dongtian 洞天) in Taoist Ritual and Cosmology," *Cahiers d'Extrême-Asie* 8 (1995): 265-290; Lothar Ledderose, "The Earthly Paradise: Religious Elements in Landscap Art," in Susan Bush and Christian Murck eds., *Theories of the Arts in China* (Princeton: Princeton University Press, 1983), 165-183; 李豐楙,〈六朝道教洞天說與遊歷仙境小說〉,《小說戲曲研究》, 1期(1988), 頁3-52。

〈酆都真形圖〉則與道教宇宙最下層的冥界的山嶽之境有關。酆都泛指道教宇宙觀的最下層冥界地獄。²⁰ 唐宋時期，酆都與四川始有較密切的關聯，或與唐末五代杜光庭在四川積極從事道教活動有關。〈酆都真形圖〉乃是在唐宋或更早流傳的〈人鳥山真形圖〉、〈五嶽真形圖〉基礎下所產生的南宋產物，象徵著冥界的地圖，標示亡靈所在的地獄與其周邊監管森嚴的冥府，為道士在靈寶派超度的儀式中所使用的重要符圖之一。

試問山嶽何以在道教宇宙觀裡佔有如此重要的地位？中古時期道教人士綜合對地理、博物學的探索以及神仙思想的追求，²¹ 對大地名山加以神格化為人間仙境的發展，可說與山嶽成為道教宇宙觀之主角互為表裡。〈人鳥山真形圖〉及〈五嶽真形圖〉的製作和流傳，也應放在這樣的宗教文化脈絡下理解。此一建構龐大的山嶽仙境，結合了虛構的樂土及實存的名山。虛構的十洲三島，如崑崙山、蓬萊仙島等，呈圓形狀分繞中國。²² 而中土內實際存在的名山，則有所謂十大洞天、三十六小洞天、七十二福地等，其中也包括五嶽。合起來看，便形成了始於魏晉、成於唐宋的福地洞天說。²³

與盛行於中古時期的佛教淨土往生思想相比，道教的仙境說因混雜了許多舉步可及的名山勝境，即便是想像中的樂園，也環繞中國，是地表的橫向延伸（lateral

20 此觀念源於六朝道教宇宙觀的「羅酆山」，位於幽暗北極六天之中的冥界，為北帝所統。有關酆都及〈酆都真形圖〉的研究，見 Sandrine Chenivresse, "A Journey to the Depths of a Labyrinth-Landscape: The Mount Fengdu, Taoist Holy Site and Infernal Abyss," in A. W. MacDonald ed., *Mandala and Landscape* (New Delhi: D. K. Printworld, 1997), 41-74; Sandrine Chenivresse, "Fengdu: Cité de l'abondance, cité de la male mort," *Cahiers d'Extrême-Asie* 10 (1998): 287-339; Christine Mollier, "La méthode de l'empereur du nord du mont Fengdu: Une tradition exorciste du Taoïsme medieval," *T'oung Pao*, 2nd series, 83 (1997): 329-385; 李遠國, 〈豐都宗教文化與聖跡的調查報告〉, 收入林富士、傅飛嵐編, 《遺跡崇拜與聖者崇拜》(臺北: 允晨文化實業股份有限公司, 1999), 頁 357-405; Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 123-129.

21 關於中古時期的博物學，參見余欣, 《中古異相：寫本時代的學術、信仰與社會》(上海: 上海古籍出版社, 2011)。

22 李豐楙曾就六世紀《十洲記》文學的內容為基礎繪製一道教的仙境假想圖，以中國為中心呈圓形向外放射；圖見李豐楙, 《六朝隋唐仙道類小說研究》(臺北: 學生書局, 1986), 頁 132-133。所謂的「三島」(蓬萊、瀛洲、方丈)從古代到中古時期文學都被想象成水鄉之境的樂土；見 Jeongssoo Shin, "From Paradise to Garden: The Construction of Penglai and Xuanpu," *Journal of Daoist Studies* 4 (2011): 1-31.

23 有關各福地洞天的順次及名稱，見(宋)張君房, 《雲笈七籤》(中華書局本, 頁 590-607、608-631), 卷 26; 卷 27。此北宋系統反映了基於(唐)司馬承禎《天地宮府圖》、(唐)杜光庭, 《洞天福地嶽瀆名山記》(道藏, 冊 11, 頁 56-59)、(宋)李思聰, 《進洞天海嶽表》(道藏, 冊 23, 頁 834)等而融合發展的道教仙境說。另參考三浦國雄, 〈洞天福地小考〉, 頁 1-3; Franciscus Verellen, "The Beyond Within," 272-275。關於福地洞天的圖象研究，參考許宜蘭, 《道經圖像研究》(成都: 巴蜀書社, 2009), 頁 261-313。

extension)，對信徒而言或比遠在天邊的佛教淨土更易到達。以山嶽為主的人間仙境（earthly paradise）遂成為道教對中國宗教宇宙觀的獨特貢獻。²⁴ 道教徒遇仙、煉丹、修道、發現秘不可知的古道經、²⁵ 乃至成仙等種種奇妙的宗教經驗，可說都是以此神聖的山嶽之境為其象徵性的道場。直到今日，道士們作法事也稱之為「入山」，便是延續了這種山嶽宇宙觀，將道壇視為微縮的山形小宇宙。²⁶

值得注意的是，道教的山嶽仙境不僅存在於外在的世界，亦透過天人合一的宇宙觀運用在道教徒存思、吐納、內丹的內在世界，將微縮版的福地洞天對應於人體內景中。²⁷ 以東漢道教存思經典《老子中經》為例，舉凡崑崙、五嶽，都強調「人亦有之」，將它們對應於體內的各部位。²⁸ 直到宋代，這個存思的傳統融入新發展的內丹思想，激發了道經中描繪福地洞天小宇宙的插圖，如出自十二世紀內丹著作《修真太極混元圖》之〈人世七十二福地之圖〉（圖 6）與〈海中三島十洲之圖〉（圖 7），皆將身體內各氣脈的據點想作對應於大宇宙的福地洞天。²⁹

24 關於唐代海圖中的仙境或神仙山水，見竹浪遠，〈唐代の海圖その主題内容と繪畫上の意義をめぐって〉，《黒川古文化研究》，2期（2003），頁1-39；竹浪遠，〈唐代山水畫の主題に關する研究——神仙山水と樹石畫を中心に——〉，《鹿島美術研究》，22期（2005別冊），頁258-260。有關北宋宮廷玉堂壁畫裡可能呈現的海上仙山，見Scarlett Jang, "Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song," *Ars Orientalis* 22 (1992): 81-96; Ping Leong Foong, "Monumental and Intimate Landscape by Guo Xi," (Ph.D. diss., Princeton University, 2006), 42-47.

25 有關道教神聖經典藏匿於名山的書寫傳統，可參考李豐楙，〈六朝道教洞天說與遊歷仙境小說〉，頁8；Julius Tsai, "Opening Up the Ritual Casket: Patterns of Concealment and Disclosure in Early and Medieval Chinese Religion," *Material Religion* 2.1 (2006): 38-67.

26 John Lagerwey, *Taoist Ritual in Chinese Society and History* (New York: Macmillan, 1987), 29; Kristofer Schipper, "An Outline of Taoist Ritual," in Anne-Marie Blondeau and Kristofer Schipper eds., *Essais sur le rituel* (Paris: Peeters, 1995), 100; 田中文雄，〈儀禮の空間〉，收入田中文雄編，〈道教的教團と儀禮〉，《講座道教》（東京：雄山閣出版，2000），冊2，頁106；丸山宏，〈道教儀禮文書の歴史的研究〉（東京：汲古書院，2004），頁223。

27 在中國相術學，五嶽的位置也出現在明清相術圖，對應於臉部的額、鼻、頰等處，如〈五星六曜五嶽四瀆之圖〉，收入（宋）《神相全編二》（臺北：鼎文書局，1977，古今圖書集成，冊47，藝術典，頁6556）。

28 《老子中經》，收於（宋）張君房，《雲笈七籤》（中華書局本），卷18-19。其他不同版本，見（漢晉）《太上老君中經》（道藏，冊27，頁141-56）；敦煌出土文書P. 3784。相關研究，見Kristopher Schipper, *The Taoist Body*, translated by Norman Girardot (Berkeley: University of California Press, 1993), 108-12; Kristopher Schipper, "The Inner World of the Lao-tzu chung-ching," in Chun-chieh Huang and Erik Zürcher eds., *Time and Space in Chinese Culture* (Leiden: E. J. Brill, 1995), 89-131; Sara Elaine Neswald, "Internal Landscapes," in Livia Kohn and Robin R. Wang eds., *Internal Alchemy: Self, Society, and the Quest for Immortality* (Magdalena, NM: Three Pines Press, 2009), 30-33.

29 圖版見（宋）蕭道存，《修真太極混元圖》（道藏，冊3，頁96）。李豐楙，《六朝隋唐仙道類小說研究》，頁170-175。相關研究見Nuriel Baryosher-Chemouny, *La quête de l'immortalité en Chine: Alchimie et paysage intérieur sous les Song* (Paris: Éditions Dervy, 1996), 20-28.

道教福地洞天的一大特色，是這些仙境多富有天然物產，為長生不死的試練提供了無價的寶藏。以圖中附有文字說明的《洞玄靈寶五嶽古本真形圖》本為例（圖3），其文字所標示的天然資源，皆有利於煉丹與服食，³⁰ 反映了道教視野所見的山中寶藏。這些山中資源，大體可分為礦物、靈芝、草本植物三大類，而其中又以礦物所標示的種類最多，有石膽、空青、曾青、紫石、紫石英、白石英、流珠、石桂、蒼玉、白玉、流黃等。³¹ 靈芝類則包括紫石芝、平芝、太玄芝、石泉芝等。而草本植物較無確切的名稱，多泛標為甘草、藥草、芝草等。〈人鳥山真形圖〉圖中雖然沒有像〈五嶽真形圖〉所提供的文字標示，但是圖1的外圈文字言及人鳥山中「白玉峩峩」、「雲出芝生」，亦反映了自然資源豐富的仙境意象。³²

道教徒並將關於仙境中之礦物、草藥、靈芝等知識，製成圖譜流傳。舉明代《道藏》保留附有插圖的本草文書為例，就包括傳唐代司馬承禎所著的《白雲仙人靈草歌》（圖8）、³³ 相承於北宋宮廷本草學的《圖經衍義本草》（圖9）、³⁴ 以及另一成書於宋的《太上靈寶芝草品》（圖10）等。³⁵ 這些道教本草圖譜中的圖象，有些與宋代以來流傳的本草叢書所見略同，但有些則前所未見，如靈芝類的圖譜，成爲

30 李豐楙以葛洪（283-343）《抱朴子》的服食說內容為主，對六朝道教的煉丹與仙藥做了精要的解釋；見李豐楙，《不死的探求：抱朴子快讀》（海口：海南出版社，2004），頁209-256。

31 姜生對《洞玄靈寶五嶽古本真形圖》各圖所標示的物產、水源、洞穴名、高度等作了詳盡的表格整理；見姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》（北京：科學出版社，2010），頁937-939。同書的其他作者亦對南北朝至隋唐五代的煉丹史以及煉丹服食與本草學作了詳盡的研究，見頁256-418、463-498。由於煉丹的資源多採於名山，歷代自然也發現過煉丹遺址。如南宋陸游於一一七三年尋訪四川一漢代古跡，發現一石室入口仍有丹砂、雲母等煉丹的遺物；見（宋）陸游，《渭南文集》（成都：四川大學出版社，1997），〈巴蜀道教碑文集成〉，頁134，〈藏丹洞記〉。這樣的文獻記載，在考古發現日益進步的現代，似乎得到了進一步的驗證。何志國發表關於四川綿陽雙包山漢墓出土的金汞報告，就認為那可能是中國最早的道教煉丹實物；見何志國，〈我國最早的道教煉丹實物——綿陽雙包山漢墓出土金汞合金的初步研究〉，頁44-50。此外，陝西何家村出土的多件裡外皆墨書有藥材名稱的銀盒藥具，內裝不同規格的朱砂、紫石英、白石英、鍾乳石等，均屬唐代貴重藥材。其他還發現疑是煉丹器的銀器，以及其它藥具等，或反映了唐代貴族的煉丹服食文化；見Joseph Needham et al., *Science and Civilisation in China*, vol. 5, *Chemistry and Chemical Technology*, part 2, *Spagyric Discovery and Invention: Magisteries of Gold and Immortality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974), fig. 1335 (unnumbered page between 304 and 305); Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 178.

32 李豐楙，《不死的探求：抱朴子快讀》，頁401-402；Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 147-149.

33 （唐）《白雲仙人靈草歌》（道藏，冊19，頁300）。

34 （明）《圖經衍義本草》（道藏，冊17，頁768-769）。有關北宋本草學的研究，可參見蘇穎、趙宏岩編，《〈本草圖經〉研究》（北京：人民衛生出版社，2011）。

35 （宋）《太上靈寶芝草品》（道藏，冊34，頁316）。

道教在本草圖譜史上最獨特的貢獻。³⁶

道教由山嶽構成的仙境，強調其充滿洞穴的地理景觀，並以此地形特質為基礎而發展出源於古代天人合一說的洞天宇宙觀，將大地比作氣脈貫通的人體，並將存於各山的洞穴比為打通地脈的穴點，山洞因此被神化為另一個微縮宇宙的靈洞入口，成為現世與仙境的媒介。³⁷ 李豐楙認為這種洞穴宇宙觀與江南富有喀斯特 (Karst) 溶洞地質有特別的關係，進而激發了晉朝靈寶、上清派等江南隱士們對洞穴的神化想象，並以此特殊地形而孕育出所謂的「地仙」說。³⁸

洞天最主要的內部構造即為石室，傳說多可容千萬人，且這些靈洞裡也不乏天然的食物。³⁹ 此外，中世紀的道士們亦將對洞天的嚮往付諸實際的田野調查。如活躍於十世紀四川的道士杜光庭，就曾為當地的烝陽洞作了極為仔細的測量。根據他的〈烝陽洞記〉，烝陽洞在入洞后就有三層石門，其高度及濶度不等。洞門內不同側有大小石房，中有石床、竈模等，⁴⁰ 據此或也可推測，此處亦為前人修練、隱居、煉丹之所。圖中附有文字的《古本五嶽真形圖》本也標示了許多洞穴的位置，反映了洞穴乃道士登山所積極尋覓的寶地。⁴¹ 以其中的〈西嶽真形圖〉為例，通往仙境的洞穴有「天馬穴」、「龍穴」等，且有文字註明「石室可容萬人」，反映了道教對洞天的想像。⁴² 〈西嶽真形圖〉共標有二十多個洞，其中有雨滴狀穴、有神仙所居之「真人室」、「仙人室」等。此圖的下方尚有一穴標為「自往來山」，

36 中古道教流傳有很多靈芝的圖譜，如葛洪所藏的《木芝圖》、《菌芝圖》、《內芝圖》、《大魄雜芝圖》等；見（晉）葛洪，《抱朴子內篇》（道藏，冊 28，頁 211、246）。

37 巫鴻指出漢代四川一帶洞穴式的崖墓可能反映了早期的洞天思想，如隸書「漢安元年四月十八日會仙友」二行十二字，可能為二世紀簡陽遺遠洞石刻崖墓之遺物；相關研究見 Wu Hung, "Mapping Early Taoist Art: The Visual Culture of Wudoumi Dao," in Stephen Little and Shawn Eichman, *Taoism and the Arts of China* (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2000), 84, fig. 11. 此二行隸書前後加題的「東漢仙集」及「留題洞天」等楷書，則可能為宋人所加。關於宋元宗教版畫中所出現的洞穴母題，見黃士珊，〈唐宋時期佛教版畫中所見的媒介轉化與子模設計〉，收入石守謙、顏娟英編，《藝術史中的漢晉與唐宋之變》（臺北：石頭出版股份有限公司，2014），頁 397-399。

38 李豐楙針對道教洞天說、六朝洞仙傳等發表過極精辟的研究，見李豐楙，《六朝隋唐仙道類小說研究》，頁 187-216；李豐楙，〈六朝道教洞天說與遊歷仙境小說〉，頁 11、45-50。

39 屬於中嶽嵩山的少室山，就傳說有王子喬留下的九千年餘糧。見（宋）張君房，《雲笈七籤》（中華書局本，頁 2457），卷 112。

40 （清）陸心源，《唐文拾遺》（巴蜀道教碑文集成，頁 71-72），卷 50。

41 參見姜生整理《五嶽真形圖》中出現之洞穴地名等注記的一覽表，見姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，頁 937-939。

42 相同的標題出現在〈廬山真形圖〉中的洞穴標示，譯文見姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，頁 939。

⁴³ 似乎暗示了此洞可通向其他仙山。此外，〈南嶽真形圖〉近中央的雨滴狀穴，則標為「煉丹」，推斷其乃煉丹佳處。類似的煉丹地標也出現在〈北嶽真形圖〉一高「二千九百丈七尺」的羊角狀雙窟式洞穴。由此可推測，〈五嶽真形圖〉原是專門為道士設計的山嶽藏寶圖。

(二) 山嶽與文字

洞穴在道教宇宙觀裡還扮演另一特殊的角色：它是神聖經典的天然藏書庫，也是天書降臨的聖地。《抱朴子內篇》提到多本〈五嶽真形圖〉，皆藏諸名山洞穴，唯有得道者才能受山神指引，得此真傳：

余聞鄭君言，道書之重者，莫過於三皇內文五嶽真形圖也。古人仙官至人，尊秘此道，非有仙名者，不可授也。受之四十年一傳，傳之歃血而盟，委質為約。諸名山五嶽，皆有此書，但藏之於石室幽隱之地，應得道者，入山精誠思之，則山神自開山，令人見之。⁴⁴

承續這個觀念，六朝道教學者陸修靜首次以「洞」的觀念為圖書編目的單位，將道經分為洞真、洞玄、洞神，合為「三洞」，奠定了此後道教圖書以至於明代《道藏》編目的基本體系。⁴⁵

推究洞穴與道教文書之密切關係，尚可追索到道教的天書觀，將神聖文字解釋為宇宙開創時由妙氣凝結而成的天象。⁴⁶ 道教的天書觀念承繼了古代的讖緯思想，如示現天命的河圖、洛書等神秘文書，由龜、馬、龍等神物負書而出於河中或水中。唐代敦煌文書的〈瑞應圖〉卷（P.2683），即為一圖文並茂的例子，其中一景即描繪一神龍負卷狀河圖出於蓮池（圖 11）。⁴⁷ 值得注意的是，道教天書以山、尤

43 筆者根據姜生的釋文，見姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，頁 938。

44 (晉)葛洪，《抱朴子內篇》(道藏，冊 28，頁 247)；Julius Tsai, "Opening up the Ritual Casket," 49.

45 Michel Strickmann, "Review Article: History, Anthropology, and Chinese Religion," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 40.1(1980): 212; Catherine Bell, "Ritualization of Texts and Textualization of Ritual in the Codification of Taoist Liturgy," *History of Religion* 27.4 (1988): 366.

46 關於天書的研究，見謝世維，〈聖典與傳譯：六朝道教經典中的翻譯〉，《中國文哲研究集刊》，31 期（2007），頁 185-233；謝世維，《天界之文：魏晉南北朝靈寶經典研究》（臺北：商務印書館，2010）；Lothar Ledderose, "Some Taoist Elements in the Calligraphy of the Six Dynasties," *T'oung Pao* 70 (1984): 246-278.

47 上海古籍出版社，《法藏敦煌西域文獻》，冊 17（上海：上海古籍出版社，1994-2005），頁 238b。關於讖緯的研究，見陳槃，《古讖緯研討及其書錄解題》（臺北：國立編譯館，1991）。

其是洞穴為背景的選擇，有別於為河圖、洛書等神聖經典以水為示現場景的範例，這或可視為中古道教在吸收古代讖緯傳統後的再創新。⁴⁸

透過天書論的解釋，神聖文字與山嶽遂在道教宇宙觀裡有著密不可分關係。⁴⁹ 山嶽不僅是神聖經典的隱藏處，也與神聖文字有著互換的角色。《雲笈七籤》所收的〈王母授漢武帝真形圖〉一文就將五嶽的形狀比擬為文字：「陵迴阜轉，山高隴長，周旋逶迤，形似書字。」⁵⁰

《靈寶五嶽古本真形圖》附文中有一題為「天地山川丘陵」的長條形道符（圖 12），⁵¹ 其粗曠縱橫的筆畫，貌似今人從飛機上俯視所見之山脊形狀。這也呼應了南宋道士陳田夫在《南嶽總勝集》裡所提到數種〈五嶽真形圖〉形式的其中一種，據說其圖形類似「五嶽山骨，取其骨體之所像，枝干之所分」。⁵² 或許透過道教所見的山川丘陵，就像歐洲中世紀的天主教學者感嘆「這感性的世界即為上帝用祂的手指所寫的聖書」，⁵³ 是天神俯視宇宙所見的神秘景象。傳說西王母將〈五嶽真形圖〉傳給漢武帝時，就提到〈真形圖〉是透過太上道君之眼「下觀」的河山：

此五嶽真形圖……乃三天太上所出……三天太上道君，下觀六合，瞻海河之長短，察丘山之高卑，名立天柱，安於地理，植五嶽而擬諸鎮輔。⁵⁴

西王母在與〈人鳥山真形圖〉相關的道教書寫傳統中，也扮演了一位與人鳥山之元始天王共同刻銘天書的道教女神。《玄覽人鳥山經圖》一文中描述西王母到人鳥山拜詣元始天王：

西王母初學道，詣元始天王。三千年道成德就，應還昆侖之山。臨去，辭元始天王，共刻銘人鳥山上，虛空之中，製作文字，字方一丈，懸在無

48 關於這點山與水的區別，亦見 Julius Tsai, "Opening up the Ritual Casket," 49.

49 目前對摩崖石刻文字的學術研究，雖曾討論過道教題材的碑刻，卻尚未見任何與道教天書有關的討論。關於摩崖碑刻的研究，見 Robert Harrist, *The Landscape of Words: Stone Inscriptions from Early and Medieval China* (Seattle: University of Washington Press, 2008).

50 (宋)張君房，《雲笈七籤》(中華書局本，頁 1798)，卷 79。

51 《洞玄靈寶五嶽古本真形圖》(道藏，冊 6，頁 737)。

52 (宋)陳田夫，《南嶽總勝集》(上海：上海古籍出版社，2002，續修四庫全書，冊 725，頁 455-56)，卷中，〈尹道全傳〉；姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，頁 923。

53 原文 "the whole sensible world as a kind of book written by the finger of the god" 出自 Hugh of Saint Victor (ca. 1078-41) 所作之 *Didascalicon*；見 Alessandro Scafi, *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth* (London: British Library, 2006), 125.

54 (宋)張君房，《雲笈七籤》(中華書局本，頁 1797)，卷 79。

中，以接後學，於今存焉。⁵⁵

《元覽人鳥山形圖》文中所附的插圖（圖2），似乎巧妙地呼應了這裡的文字敘述。在妙氣橫生的「氣山」圖形間，隱約浮現一橫式排列的奇特篆形文字（圖13），或許這就是文中所說的「山內自然之字」。比較其字形結構風格，與唐宋間流行的所謂道教「真文」或「秘篆文」類似，如北宋成都出土的五方真文墓券刻石（圖14）。⁵⁶ 但此人鳥山的天書，並非刻在山石上，而是「懸在空中」。也許這也是為何這些天書在圖2的設計上，採用以秘篆文造型，穿透混融於其他象徵妙氣的形狀之間，以呈「懸在空中」之感，並反映此文字乃山嶽妙氣的一部分。

除了西王母，夏禹在山嶽與文字的道教神話傳統中也佔有重要的地位。中古道教將大禹治水的偉業加以神化，認為禹之所以「能鑿龍門，通四瀆」、「川途治導」，乃因其在鍾山得到天書的傳授。⁵⁷ 或說禹又將此天書封於包山，后被吳王於洞庭石室「玉几上」發現「素書一卷」，驚嘆「文字非常…其文篆書不可識」。⁵⁸ 〈五嶽真形圖〉進一步反映了夏禹與山嶽文字的關係。檢視文字本《洞玄靈寶五嶽古本真形圖》各山形圖的最高峰處，多有文字標示「夏禹到此」（圖3），兼附山峰高度的測量指數，呼應了中世紀道教對夏禹巡行五嶽、丈量高山、並命刻工將里數標示於石之聖跡的歌頌：

禹經諸五嶽，使工刻石識其里數高下，其字科斗書，非漢人所曉，今丈尺里數，皆禹時書也。不但刻廟五嶽，諸名山亦然，其所刻之處獨高耳。⁵⁹

55 《玄覽人鳥山經圖》（道藏，冊6，頁696）；（宋）張君房，《雲笈七籤》（中華書局本，頁1838），卷80。

56 有關此墓的發掘報告，見翁善良，〈成都東郊北宋張確夫婦墓〉，《文物》，1990年3期，頁9。有關道教真文與墓券的研究，見王育成，〈唐宋道教秘篆文釋例〉，《中國歷史博物館館刊》，1991年15-16期，頁82-94；張勛燎、白彬，〈成都宋墓出土真文石刻與太上真元大道〉，《考古》，2004年9期，頁65-72；張勳燎、白彬，《中國道教考古》（北京：線裝書局，2006），冊5，頁1496-1499。

57 （宋）張君房，《雲笈七籤》（中華書局本，頁39），卷3；李遠國，〈大禹崇拜與道教文化〉，《中華文化論壇》，2012年1期，頁28。其他文字資料提到此天書時，指明此為《太上靈寶五符序》。傳說古代夏禹治水后得此天書於鍾山，然後將其封於北嶽及包山，直到春秋時吳王闔閭出遊包山時，才在洞庭一石室內發現，重見於世。見（宋）張君房，《雲笈七籤》（中華書局本，頁39-40），卷3；李豐楙，〈六朝道教洞天說與遊歷仙境小說〉，頁8-9；Gil Raz, "Creation of Tradition: The Five Talismans of the Numinous Treasure and the Formation of Early Daoism," (Ph.D. diss., Indiana University, 2004). 李遠國認為古代的鍾山在西北或四川地帶羌族聚居的地方，因此也發展出羌族的大禹崇拜；見李遠國，〈大禹崇拜與道教文化〉，頁29。

58 （宋）張君房，《雲笈七籤》（中華書局本，頁40），卷3。

59 （宋）張君房，《雲笈七籤》（中華書局本，頁606），卷26。類似的記載見（宋）李昉，《太平御覽》，卷82，頁7b。

前引文所謂的「科斗書」，即形似蝌蚪的文字圖形，因其與大禹在名山刻石的傳說有關，其神奇的字形遂形成後人想像與夏禹相關之天書的視覺特質。巫鴻在《廢墟的故事》（*A Story of Ruins*）一書中討論位於湖南長沙嶽麓山上年代尚有爭議的《禹碑》（圖 15），⁶⁰ 認為此碑的碑文雖說反映了大禹時代的蝌蚪文，⁶¹ 但實乃後世想像古代天書、神跡後的物質產物，並成為十六、十七世紀出現在雲南、浙江、四川、江蘇、陝西和湖北等地之複製品的典範。李遠國在討論大禹崇拜與道教文化時亦論及此碑，認為此碑文的字體似是「道教的天書雲篆，亦即一種圖語似的符籙」，進而推測《禹碑》可能「為道士所作」，其「內容應為靈寶天文」。⁶²

（三）入山

道教的山嶽誠然神聖且充滿天然寶藏，但入山並非易事，在到達這些聖境之前，修行者若不作萬全的準備，即可能遭遇到自然力量的侵害。⁶³ 葛洪（283-343）所著之《抱朴子內篇》論及登山之道時，就警告有意入山者不可輕忽入山的挑戰：

山無大小，皆有神靈。山大則神大，山小則神小也。入山而無術，必有患害……或令人遭虎狼毒蟲犯人。不可輕入山也。⁶⁴

入山究竟所需何「術」？李豐楙列舉使用名字、法器、文字、氣功、圖經等多種法術，再輔以分身隱性之幻術及養生醫藥諸雜術等。⁶⁵ 這裡的法器，主要指鏡與劍，

60 巫鴻，《廢墟的故事》（上海：上海人民出版社，2012），頁 70-71，圖 1.46；此書譯自 Wu Hung, *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture* (Princeton: Princeton University Press, 2012), 圖亦見頁 75 圖 46。

61 此外，南宋官方刻製的地圖石碑也引大禹的典故命名為〈禹迹圖〉（1127），乃取地圖為古代帝王巡行疆域所看到的天下之引申義；見 Hilde De Weerd, "Maps and Memory: Readings of Cartography in the Twelfth- and Thirteenth-Century Song China," *Imago Mundi: International Journal for the History of Cartography* 61.2 (2009): 149; Joseph Needham, *Science and Civilisation in China*, vol. 3, *Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth* (New York: Cambridge University Press, 1959), 548-549. 王正華討論十七世紀福建地區出版之日用類書出版物，其中所刊登的蝌蚪文，附文題為「蝌蚪顛項作」，與另二種傳為神農、少昊所作之穗書、鳳書並列。蝌蚪文的造型由黑點和線構成，形似蝌蚪，其「視覺趣味重於字形文義」；見有關其它蝌蚪文的視覺圖例，見王正華，〈生活、知識與文化商品：晚明福建版日用類書與其書畫門〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，41 期（2003），圖 10，頁 29、57。

62 李遠國，〈大禹崇拜與道教文化〉，頁 30-31。

63 余欣將道教的入山信仰放在中古時期的所謂出行信仰來討論，見余欣，《神道人心：唐宋之際敦煌民生宗教社會史研究》（北京：中華書局，2006），頁 330-337。筆者感謝復旦大學博士生謝一峰的意見。

64（晉）葛洪，《抱朴子內篇》（道藏，冊 28，頁 235）。

65 見李豐楙，《不死的探求：抱朴子快讀》，頁 294-360。

其中又以鏡子的神力在文字及視覺資料裡留下最豐富的記載。⁶⁶ 宋徽宗朝所編輯的《宣和博古圖》收有一唐五嶽真形圓形鏡（圖 16），鏡背飾有分別象徵五嶽的五個符字，按五嶽的位置分列四方及中央。⁶⁷ 此類道教用鏡，可能與入山有關。山中精怪多匿真形於假象之下，據說道士使用鏡子可以照透山中的一切神仙鬼魅，使之真形畢露。⁶⁸

至於文字方面的法術，則包括符印與咒術等。⁶⁹ 《抱朴子》附有十八式造型各異的入山用符，並附文字解說其製作的方法及所需材料。⁷⁰ 在這些入山用符中，有多符皆託名為老君之作（圖 17）。而其製作及使用方法，則為以丹墨書符於桃板之上，然後可張貼於門戶、屋舍四角、道側、及戶內樑柱等處，適於居住山林或暫入山之用，其功效可辟山精鬼魅。⁷¹ 另有傳為仙人陳安世所授之「入山辟虎狼符」，

66 有關鏡子與道教及相關神異功能之研究，參考劉藝，《鏡與中國傳統文化》（成都：巴蜀書社，2004），頁 134-200；范淑英，〈隋唐墓出土的古鏡：兼論隋唐銅鏡圖文的復古問題〉，收於巫鴻、朱青生、鄭岩編，《古代墓葬美術研究》（長沙：湖南美術出版社，2013），第二輯，頁 271-301。

67 此類符字型五嶽真形圖在唐宋時期只見此一例，其他現存的例子皆為明清時期之作，且多數為以碑刻的形式立於各名山。明清時期符字型五嶽真形圖的風行也反映在一些畫作、隨身飾品等，見 Li-tsui Flora Fu, *Framing Famous Mountains: Grand Tour and Mingshan Paintings in Sixteenth-century China* (Hong Kong: Chinese University Press, 2009), 152-164.

68（晉）葛洪，《抱朴子內篇》對如何用鏡揭露老魅真形有生動的描述：「又萬物之老者，其精悉能假託人形，以眩惑人目而常試人，唯不能於鏡中易其真形耳。是以古之入山道士，皆以明鏡徑九寸已上，懸於背後，則老魅不敢近人。或有來試人者，則當顧視鏡中，其是仙人及山中好神者，顧鏡中故如人形。若是鳥獸邪魅，則其形貌皆見鏡中矣。又老魅若來，其去必却行，行可轉鏡對之，其後而視之，若是老魅者，必無踵也，其有踵者，則山神也。」見（晉）葛洪，《抱朴子內篇》（道藏，冊 28，頁 236）。

69 這方面的視覺材料其實很豐富，佔據了道教視覺文化的主流，值得今後繼續作更細緻的研究分類。關於符印的研究，見蕭登福，《道教星斗符印與佛教密宗》（臺北：新文豐出版公司，1993）；劉曉明，《中國符咒文化大觀》（南昌：百花洲文藝出版社，1995）；王育成，〈文物所見中國古代道符述論〉，《道家文化研究》，1996 年 9 期，頁 267-301；Poul Andersen, "Taoist Talismans and the History of the Tianxin Tradition," *Acta Orientalia* 57 (1996): 141-152；李遠國，〈論道教符籙的分類：兼及符籙與中國文字的關係〉，《宗教學研究》，1997 年 2 期，頁 39-52；李遠國，〈符籙的種類與結構〉，收於陳耀庭、張澤洪編，《道教儀禮》（香港：青松觀香港道教學院，2000），頁 90-118；莊宏誼，〈道教的神祕面紗：符〉，收於蘇啟明編，《道教文物》（臺北：歷史博物館，1999），頁 20-26；Catherine Despeux, "Talismans and Sacred Diagrams," 298-540; Christine Mollier, "Talismans," in Marc Kalinowski ed., *Divination et société dans la Chine médiévale* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003), 405-429; 任宗權，《道教章表符印文化研究》（北京：宗教文化出版社，2006）；李豐楙、張智雄，〈書符與符號：正一符法的圖像及其象徵〉，《清華學報》，40 卷 3 期（2010），頁 327-364。關於中國咒術的研究，見坂出祥伸，《中國古代的占法：技術と呪術の周邊》（東京：研文出版，1991）；坂出祥伸，《「氣」と養生：道の養生術と呪術》；松本浩一，《中國の咒術》（京都：人文書院，1993）；大形徹、坂出祥伸、富本宏，《道教的密教的辟邪呪物の調査・研究》（東京：發賣星雲社，2005）。

70（晉）葛洪，《抱朴子內篇》（道藏，冊 28，頁 240-242）。

71（晉）葛洪，《抱朴子內篇》（道藏，冊 28，頁 240）。

不同於書於桃板上的老君符，而是以丹書於絹上，或許是爲了便於隨身攜帶。⁷² 一面現藏北京故宮博物院的宋代方形銅鏡鏡背（圖 18），⁷³ 爲這些入山佩帶符的使用添加了視覺的注腳。此鏡面描繪了手持法器、身貼符咒的方士，驅逐一張腿逃跑的小鬼。值得注意的是，在方士的胸前，有一枚醒目的符，其巨大的尺寸竟覆蓋了上身直到腰下。他的右手持鈴、左手持劍，亦呼應了《抱朴子》中所言的法器。

入山所需之法術，除了使用法器、文字符印等外，還有圖經。而這方面的材料，便可舉〈五嶽真形圖〉一類的靈圖為例：

上士入山，持三皇內文及五嶽真形圖，所在召山神，及按鬼錄，召州社及山卿宅尉問之，則木石之怪，山川之精，不敢來試人。⁷⁴

《抱朴子》雖沒有收錄〈五嶽真形圖〉的圖象資料，但可推測此類〈真形圖〉的作用，也包含類似符印的護佑驅邪，以對付木石之怪、山川之精。關於山精、木怪的補充，可在中古時期道教書寫中找到極豐富的資料。如《抱朴子》提到一名叫雲陽的山精，經常躲藏在樹裡對路過的旅人說話。其他各種山怪，有扮成山神或人形的虎精、狼精、狐狸精等。⁷⁵ 此外，四世紀的《女青鬼律》亦提到：「千年之木成人，百歲之石為僮女。百獸之形，皆有鬼形。子知其名，鬼復真形。」⁷⁶

呼應於上舉中古早期的文字資料，宋代以後的繪畫則保留了一些相關圖例，生動反映了後世對這類山中精怪的視覺想像。如南宋三幅一套的〈三官圖〉中之〈地官圖〉軸，⁷⁷ 前景部分描繪了一被地府官曹用繩牽捕的木怪（圖 19），其形體雖貌似一站立、裸露上身的著裙女子，但其突起的胸部實為樹瘤，且其四肢及突出頭頂的二長角，亦都是木質的樹枝。⁷⁸ 又如明代原屬山西寶寧寺的水陸畫套畫，其中一

72 (晉)葛洪,《抱朴子內篇》(道藏,冊28,頁240-241)。

73 Eugene Wang, "Oneiric Horizons and Dissolving Bodies: Buddhist Cave Shrine as Mirror Hall," *Art History* 27.4 (2004), 512, fig. 2.14.

74 (晉)葛洪,《抱朴子內篇》(道藏,冊28,頁236)。

75 (晉)葛洪,《抱朴子內篇》(道藏,冊28,頁238)。

76 《女青鬼律》(道藏,冊18,頁242)。

77 有關此套道教繪畫的研究,見 Shih-shan Susan Huang, "Summoning the Gods: Paintings of Three Officials of Heaven, Earth, and Water and Their Association with Daoist Ritual Performance in the Southern Song Period (1127-1279)," *Artibus Asiae* 61.1 (2001): 5-52; Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 292-339 (全圖見 283)。

78 根據林富士的最新研究,精魅、物怪、林石之怪等形體變化多端的神怪,在宋代皆被納入巫覡的奉祀對象,與前代不同;見林富士,〈「舊俗」與「新風」——試論宋代巫覡信仰的特色〉,《新史學》,24卷4期(2013),頁1-54。這樣的信仰轉變,是否也進一步激發宋代圖象製作者對木怪等形象的關懷,值得日後繼續研究。

軸描繪佛教六道中之動物道，在前景的土坡上即出現了從地湧出、貌似人臉的石怪（圖 20）。⁷⁹ 諸如此類對木石加以擬人化的描繪，尚散見於其它與搜山、水陸畫、地獄審判等主題的繪畫作品中。⁸⁰

（四）〈五嶽真形圖〉的地圖特徵

前人研究指出〈五嶽真形圖〉有可能反映古代的道教地圖或道士入山用的指南圖。其中最經典的論述，首推二十世紀初日本地理學學者小川琢治的研究。⁸¹ 小川琢治將泰山等高綫圖（圖 21a）與日本江戶時期的〈東嶽真形圖〉摹本（圖 21b）作比較，指出兩者所顯示山脈的形狀及走向類似，因此提出〈真形圖〉乃為古代道教地圖之說法。此一論點不僅在當時非常新穎，百年來仍為學者們大量引用。⁸²

以〈東嶽真形圖〉為例（圖 3），每一圖的周邊都有「從此上」的文字標示，似乎指示了登山的入口。同圖的西南角有「夏禹到此萬四千九丈二尺」以及「上方世界不可到」等題記，似乎提供了山峰最高點的測量數據。⁸³ 此外，同圖的東南角（即圖的左上方）有一貌似大寫英文字母 J 形的白色袋狀記號，內標為「石室」。其中又有雙曲綫，綫條旁則標有「甘谷水」的水源提示。⁸⁴ 此 J 形標為石室之處，實為一特別的洞穴形式。其他不同形狀的洞穴，還包括白色圓形、橢圓形、或雨滴形，且在這些形狀內都會加以文字標示，如「龍穴」、「天馬穴」等。這些含有文字標示的圓形圖式，不同於代表高峰的白色無文字之小圓點。⁸⁵ 雖然現存於《道藏》的圖皆為黑白印刷品，但保存此套〈五嶽真形圖〉的《道藏》附文，則提到各記號

79 山西省博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》（北京：文物出版社，1985），圖 150。關於寶寧寺水陸畫之專論，見陳俊吉，〈山西寶寧寺水陸道場繪畫研究〉（臺北：國立藝術大學碩士論文，2009）。Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 308-318.

80 Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 308-318.

81 小川琢治，〈近世西洋交通以前の支那地圖に就て〉，《地學雜誌》，258 期（1910），頁 407-418（二圖的比較，見圖 1-2，頁 413）；姜生，〈東嶽真形圖的地圖學研究〉，《歷史研究》，6 期（2008），彩圖 1，說明見頁 40；姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，彩圖 31-18e，說明見頁 921-924。

82 李豐楙，《六朝隋唐仙道類小說研究》，頁 56-57；姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，頁 907-994。

83 類似的標題可見同一套圖的其他圖例，如衡山、嵩山、常山、潛山、青城山、廬山等；見姜生整理的圖表，發表於姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，頁 937-939。有關大禹與道教天書、符籙、儀式等的研究，見李遠國，〈大禹崇拜與道教文化〉。

84 李豐楙引《抱朴子》所記飲水的傳說，認為此乃「谷上所生的菊花墮於水中，變味而成甘谷水。」見李豐楙，〈六朝道教洞天說與遊歷仙境小說〉，頁 30-31。

85 姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，頁 973、978。

的意義及顏色：「黑者山形，赤者水源，黃點者洞穴口也。」⁸⁶ 這不但說明了〈五嶽真形圖〉作為地圖的基本性質，也提示了這些單色版畫圖象在中古時期的前身，很可能是黑、赤、黃多色的手繪抄本。

近年來中國的道教學者姜生對〈五嶽真形圖〉之地學特質進一步提出佐證。他發表了原為平田篤胤收藏、現存日本國立歷世民俗博物館的日本晚期〈五嶽真形圖〉卷式摹本，⁸⁷ 並指出其造型與二十世紀初小川琢治、井上以智等學者所發表的其他兩本日本江戶時代版本類似（圖 21b）。⁸⁸ 這些圖皆無文字，且為黑、紅兩色構成，紅色部分便意指河流水源，極可能是基於古傳日本的中國〈五嶽真形圖〉而作的仿本，反映了中國古本原來可能的多色、無文字的樣貌。姜生又以國家測量局航拍的泰安市泰山地形圖，與《古本五嶽真形圖》中〈東嶽真形圖〉之山谷、河流、高峰、登山入口、洞穴位置等作極為細緻的比較，進一步證明了實際地貌與〈真形圖〉的相近度。⁸⁹ 其中如 J 形白色袋狀內標有「甘谷水」字樣及雙曲綫的水源記號，即今泰安市地圖上的梳洗河。⁹⁰

〈五嶽真形圖〉雖有地圖的功能，但其基本的視覺語彙——尤其是黑色流體狀的造型——似乎不同於自古至宋的地圖格套，⁹¹ 而與〈人鳥山真形圖〉及其他標為〈真形圖〉的道教山形圖較類似。這些各式真形圖的視覺特色到底具體上有什麼涵義？要回答這個問題，必須轉而探討中國山水圖象在地圖以外的視覺傳統，也就是下一部分將介紹的風水圖。

-
- 86 洞玄靈寶五嶽古本真形圖》（道藏，冊 6，頁 743）；Kristofer Schipper，〈五嶽真形圖の信仰〉，收於吉岡義豐、Michel Soymié 主編，《道教研究》（東京：昭森社，1967），冊 2，頁 140。
- 87 彩圖發表於姜生，〈東嶽真形圖的地圖學研究〉，彩圖 1，說明見頁 40；姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，彩圖 31-18e，說明見頁 921-924。
- 88 有關小川琢治、井上以智等學者發表過的日本江戶時期〈五嶽真形圖〉，見小川琢治，〈近世西洋交通以前の支那地圖に就て〉，圖 1-2，頁 413；井上以智為，〈五嶽真形圖に就いて〉，收入羽田亨編，《內藤博士還曆祝賀支那學論叢》（京都：弘文堂書房，1926），頁 45；姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，圖 30-8、30-9，頁 922-923。
- 89 姜生，〈東嶽真形圖的地圖學研究〉，彩圖 2，文字說明見頁 41-48；姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，彩圖 31-19，31-20；文字說明見頁 975-985。
- 90 此為姜生標示的地圖上之 R1；見姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，彩圖 31-20；文字說明見頁 977。
- 91 有關中國古地圖的範例，可參考漢代馬王堆三號墓出土之網本九疑山地圖、南宋石刻版禹跡圖；見 Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 170.

二、風水的真形

〈真形圖〉以黑色流動而抽象的形狀來象徵山體之氣，其造型觀念與唐宋風水學使用的圖象傳統可能有關。如大英圖書館藏由嘉靖皇帝命人於一五六七年完成抄繪的《永樂大典》（原書成於一四零八年）殘本，其中保存了一系列珍貴的風水圖象，以〈五逆生離自縊之鬼第十一〉為例（圖 22），⁹² 其蛇形扭曲、時而呈漩渦或螃蟹狀的圖形，與〈青城山真形圖〉（圖 4）、〈人鳥山真形圖〉（圖 2）、〈鄴都真形圖〉（圖 5）等之構圖原理相似，反映風水與道教的交融。此處所舉大英圖書館藏《永樂大典》的風水圖出自一組十六幅標為〈吉鬼龍砂圖〉的方形風水圖之一。⁹³ 根據筆者在大英圖書館對實物的考察，這些風水圖尺寸巨大，每一圖獨佔一大頁，皆採黑白對比的方形構圖，似乎在描繪吉祥的墓葬之地。相伴這些風水圖的文本多抄錄唐代知名堪輿大師楊筠松（834-900）、曾文展、李淳風等人之論著，據此推測此類風水圖亦可能源自唐代或明以前的樣本。欲解釋此類風水圖如何反映風水視野所見的「真山之形」，有必要先對風水論的基本觀點作一簡要的梳理。

（一）風水的簡史

中國風水術又稱堪輿，其傳統可追溯至戰國至漢代，兼用於祖墳及家宅的擇地上。⁹⁴ 晉人郭璞在其《葬經》中首次定義「風水」一詞，認為「氣乘風則散，界水則止」，又言「古人聚之使不散，行之使有止，故謂之風水」。⁹⁵ 《葬經》吸收自古以來以四神象徵四方的宇宙觀，以墓穴為中心，主張葬地應具備「左為青龍，右為白虎，前為朱雀，後為玄武」的條件，也就是穴后之主峰需如「玄武垂頭」、穴前

92 見《海外新發現永樂大典十七卷》（上海：上海辭書出版社，2003），頁 424。

93 筆者感謝大英圖書館研究員 Graham Hutt 對這些風水圖象材料的指點。

94 有關風水史的研究，見史箴，〈風水典故考略〉，收於王其亨主編，《風水理論研究》（天津：天津大學出版社，1992），頁 11-25；何曉昕、羅雋，《中國風水史：中國風水是一門前途無量的學問》（北京：九州出版社）；Florian C. Reiter ed., *Feng Shui (Kan Yu) and Architecture: International Conference in Berlin* (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011)；劉祥光，〈宋代風水文化的擴展〉，《臺大歷史學報》，45 期（2010），頁 1-78；劉祥光，《宋代日常生活中的卜算與鬼怪》（臺北：政大出版社，2013）；Patricia Buckley Ebrey, "Sung Neo-Confucian Views on Geomancy," in Irene Bloom and Joshua A. Fogel eds., *Meeting of Minds: Intellectual and Religious Interaction in East Asian Traditions of Thought: Essays in Honor of Wing-tsit Chan and William Theodore de Bary* (New York: Columbia University Press, 1997), 75-97；蒲慕州，《追尋一己之福：中國古代的信仰世界》（臺北：麥田出版股份有限公司，2004），頁 169-170、172-174。

95 （晉）郭璞，《葬經》，頁 5b。亦見史箴，〈風水典故考略〉，頁 11；何曉昕、羅雋，《中國風水史》，頁 89；李定信，《四庫全書堪輿類典籍研究》（上海：上海古籍出版社，2007），頁 14。劉祥光對風水一詞在歷史上的出現則有不同的看法，見劉祥光，〈宋代風水文化的擴展〉，頁 12。

之山巒或流水如「朱雀翔舞」、左右矮山如「青龍蜿蜒」、「白虎馴頰」，合稱「四勢」。郭璞的理論，奠定了日後風水學的基礎。⁹⁶ 中國風水史的發展，在唐代達到了高峰。但由於傳世的風水論著雖多託名唐代風水家之作，很多著作的作者及年代卻仍不確定，吾人對風水史的考察實有必要從考古材料著手，再參照以傳世作品。

敦煌藏經洞出土各式各樣的唐代寫本宅經、葬書，⁹⁷ 為研究此時期的風水理論和與日常生活有關的民生宗教提供了珍貴的考古資料。以現藏大英圖書館的唐代《司馬頭陀地脈訣》(S. 5645) 冊裝寫本為例，⁹⁸ 其標題所提到的司馬頭陀乃唐代活動於江西一帶的風水師。該書將山形之體比喻為天地之頭足，並以地形、地勢預示官運及子孫運：

……天門山潛力萬里來住，則出三品京官……乾坤相對，如兩臂之齊長。震兌分明，似頭足之全。其山形似體……乾罡高遠，男王(旺)多丁；坤巒平長，女多財帛大足……又弟(第)一山來長遠，去隴寬，回抱急，則男富貴，射(財)祿不沾三代。案山高于坐處，玄孫不得出頭……山巒即宜官職……無山平地有巒，即是金龜之地。若高圓似蓋，名為積笏之罡，此地盡處京官、都統、九州之長……。⁹⁹

除了敦煌的文書之外，舉凡文獻資料或出土文物，皆顯示風水與道教在唐宋時期有所交融。史上留名的不少風水專家都是著名的道士，如李淳風、陳搏等，亦為此

96 (晉)郭璞，《葬經》，頁 24b, 34a-37a。關於此四勢的分析，見何曉昕、羅雋，《中國風水史》，頁 90；李達，《圖解中國古代測繪學撼龍經》(西安：陝西師範大學出版社，2009)，頁 81。關於四庫全書本《葬經》的釋文與評論，見李定信，《四庫全書堪輿類典籍研究》，頁 187-261。

97 金身佳，《敦煌寫本宅經葬書校注》(北京：民族出版社，2007)。

98 國際敦煌項目 (IDP)，http://idp.bl.uk/database/oo_scroll_h.a4d?uid=-7406382366;recnum=10599;index=1 (檢索日期：2014 年 5 月 12 日)。

99 全文釋文見金身佳，《敦煌寫本宅經葬書校注》，頁 321-323。除了寫本風水訣，敦煌文書還保存了與唐代風水有關的葬地風水圖及陽宅所用之風水符等。如 S. 3877V/1 在一大圖上以簡易的山崗輪廓綫描及「抱子崗」、「葬得此地，富貴不絕」等題記以示吉地之所在。原件見中國社會科學院歷史研究所等編，《英藏敦煌文獻：漢文佛經以外部分》(成都：四川人民出版社，1990-1995)，冊 5，頁 186；釋文及描圖見金身佳，《敦煌寫本宅經葬書校注》，頁 324-325。又如 S. 2263，乃為祖墳排列的位置圖，以圓形圈出祖墓、父墓、二叔墓、三叔墓、四叔墓各墓地的相對位置。此圖為 S.2263《葬錄》的一部分；圖見中國社會科學院歷史研究所等編，《英藏敦煌文獻：漢文佛經以外部分》，冊 4，頁 54；釋文見金身佳，《敦煌寫本宅經葬書校注》，頁 295。與陽宅有關的視覺材料，則以一系列安於家宅的風水符最精彩，如 P. 3358《護宅神曆卷》(圖)，畫有十多個以人形、獸性、樹形、變形符字等組成的鎮宅符、門符、床符、竈符等範例，附文並說明不同的符應貼在門上、屋角、床頭等處；見法國國家圖書館網站，<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8300646w.r=Pelliot+3358.langEN> (檢索日期：2014 年 5 月 12 日)。有關敦煌文書中所反映的民生宗教，見余欣，《神道人心：唐宋之際敦煌民生宗教社會史研究》。

交融的現象提供旁證。¹⁰⁰ 反映道教與風水交融的墓葬資料中，尤以宋代墓葬出土與風水羅盤有關的視覺材料最引人注意。¹⁰¹ 根據張勛燎的研究，出土於四川彭州北宋宣和三年（1121）宋承富墓的一方墓券石，¹⁰² 中心方框文字之墓券文起首提到「華蓋福神」，代表道教保命長生的華蓋天宮之神，其後則有「風虎雲龍、朱雀翱翔、玄武垂從、各降貞祥，保佑興隆」、「永鎮吉穴」等與風水祝願有關的文字內容，總體的設計可視為一道教墓券文。而此券文的外圍，則刻有由四層同心圓環帶構成的風水羅盤，其中不同層的環帶中所刻的文字內容包括八卦、干支、北斗九星，和金、木、水、火、土五星等，最外圍還有天門、人道、地戶、鬼路等與墓葬方位有關的風水術語。¹⁰³

上述由敦煌文書及墓葬資料等考古材料所見之風水資料，有助吾人了解唐宋時期的風水文化。除了出土資料以外，豐富的風水文獻亦顯示風水論在唐宋時期已形成兩大宗派。其中起源於江西的「形勢宗」，以楊筠松等人為首，主張對山川形勢之觀察，可謂唐宋時期的主流派。¹⁰⁴ 前舉敦煌文書中的《司馬頭陀地脈訣》抄本內容，亦應可歸為此派。而許多以下要討論的風水圖，也都與形勢派注重山形有關。另一宗派，則為傳於福建的「理氣宗」，以易經、羅盤占卜星辰吉凶。¹⁰⁵ 上述四川宋墓出土的墓券石，即反映了重易理、數術的風水文化。

100 有關陳搏資料，見（元）脫脫，《宋史》（香港：迪志文化出版有限公司，1999，文淵閣四庫全書電子版，冊 353，頁 13421-13422），卷 457。羅盤在被使用於航海術之前，主要用於風水堪輿，以測方位。見張勳燎，〈我國南方宋明墓葬出土墓券勘輿羅經圖和有關方位文字考——兼論勘輿與道教的關係〉，《南方民族考古》，2011 年 7 期，頁 341。

101 北宋沈括《夢溪筆談》有關於於當時指南針的記載：「方家以磁石磨針鋒，則能指南，然常微偏東，不全南也……予家指南北者皆有之，磁石之指南猶指西，莫可原其理。」見（宋）沈括，《夢溪筆談》（文淵閣四庫全書電子版，頁 8），卷 24；亦見王育成，〈道教與中國古代早羅盤指南技術〉，《宗教學研究》，1999 年 2 期，頁 30。有關其它指南針及羅盤的研究，見何曉昕、羅雋，《中國風水史》，頁 117-118；程建軍，《藏風得水：風水與建築》（北京：中國電影出版社，2005），頁 123-135；李定信，《四庫全書堪輿類典籍研究》，頁 435-731；李達，《圖解中國古代測繪學撼龍經》，頁 106-145。

102 張勳燎，〈我國南方宋明墓葬出土墓券勘輿羅經圖和有關方位文字考——兼論勘輿與道教的關係〉，頁 305-358；圖版見圖一，頁 306。

103 張勳燎，〈我國南方宋明墓葬出土墓券勘輿羅經圖和有關方位文字考——兼論勘輿與道教的關係〉，頁 320。除此之外，江西臨川南宋慶元四年（1198）朱濟南墓出土二尊題為「張仙人」的道教陶塑立俑，每一陶俑皆手持一帶有指南針造型的環狀陶塑羅盤模型。此二「張仙人」應象徵南宋龍虎山正一派與張天師有關的張氏道士，間接反映了道士參與喪葬、鎮墓活動、尤其是在墓地內施置五方天文墓石以超度亡魂的角色。見王育成，〈道教與中國古代早羅盤指南技術〉，頁 32-33。

104 Richard J. Smith, *Fortune-Tellers and Philosophers: Divination in Traditional Chinese Society* (Boulder: Westview Press, 1991), 133.

105 史箴，〈風水典故考略〉，頁 12；何曉昕、羅雋，《中國風水史》，頁 113-115。

(二) 龍與穴

縱觀風水的基本論述，其中以「龍」與「穴」、以及「形」與「氣」的兩組觀念，對於了解與風水有關的山水圖特徵最為相關。以下便以這兩組觀念為題，檢討相關的風水圖象，並與道教〈真形圖〉進行比較。

「龍」、「龍脈」、「龍穴」乃為風水術語。「龍」指的就是地勢，「龍脈」則指地脈的延伸有如龍體的盤踞，而由類似雙臂的龍脈所環抱而成的穴形地勢，則為「龍穴」。地理師勘查地形，即被喻為去尋覓「真龍」。¹⁰⁶ 而此龍之形，則為土地之「真形」。¹⁰⁷ 晚唐的《管氏地理指蒙》對龍脈的定義極為精辟：「指山為龍兮，象形勢之騰伏。」¹⁰⁸ 唐代曾文展《尋龍記》論及龍穴，認為山勢若「左右環抱」則「穴分明」。¹⁰⁹ 而收於《永樂大典》無紀年的〈地理大全北巖居士真龍篇〉，對龍脈的論述亦甚精彩，認為地勢的伸展，如「龍脈行度，各分枝派」。¹¹⁰ 論及最壯觀的龍脈，莫過於「大而無所包容」的「神龍」：「大山大水，節節成龍…或二三里，或十數里，大者至百十里，非淺近可見，若在天外。」¹¹¹

與龍脈相關的另一基本概念，則在於從地勢、地形判斷其「氣」的聚散。由於「氣」乃萬物活力的來源，擇地的原則，便也在選擇氣聚之處，若降勢長、起伏多，則為「真龍全氣之處」。反之，若降勢短、不能起伏者，則為「無龍氣散之地」。¹¹² 具有好風水的吉地，在地勢上具有「降勢出身起伏」，就像一條真龍，有其龍脈及龍穴可尋，其中正氣充盈，這就是所謂的「成龍之處，乃山川血氣之所宗」。¹¹³

前文提到藏於大英圖書館的《永樂大典》殘本附有一系列龍脈、龍穴的圖形，極具參考價值。其中題為〈真龍正降〉與〈龍形〉的二圖例（圖 23），¹¹⁴ 皆有長袋

106 見如曾文展所作之《尋龍記》，收入《海外新發現永樂大典十七卷》，頁 396、398；又如〈尋龍歌〉，收於同書頁 464。「真龍」一詞在風水論著中出現頻繁；以《永樂大典》卷一萬四千二百十九為例，見《海外新發現永樂大典十七卷》，頁 383-384、387、396、398-399、404。

107 有關真形一詞，見《海外新發現永樂大典十七卷》，頁 427。

108（唐）《管氏地理指蒙》（臺北：鼎文書局，1977，古今圖書集成，冊 47，藝術典，頁 6783）；程建軍，《藏風得水》，頁 84；許頤平主編、程子和點校，《圖解管氏地理指蒙》（北京：華齡出版社，2009），上部，頁 140。

109 《海外新發現永樂大典十七卷》，頁 398。

110 《海外新發現永樂大典十七卷》，頁 401。

111 《海外新發現永樂大典十七卷》，頁 401。

112 《海外新發現永樂大典十七卷》，頁 386、404。

113 《海外新發現永樂大典十七卷》，頁 386。

114 《海外新發現永樂大典十七卷》，頁 504。

狀或蟹形的穴（圖3）。同殘本錄有楊筠松〈十二龍降勢〉之圖文（圖24a-b），¹¹⁵將地勢比喻為龍的形態，分為吉、凶兩大類。每一龍形風水圖雖形狀不同，但皆以黑色流動狀的形象來代表地勢的真形，構成風水圖的基本視覺語彙。屬於吉地類的有福龍、生龍、應龍、揖龍等四種。¹¹⁶如左右形勢「抱重重」的〈揖龍〉（圖24a），¹¹⁷有如一人用雙臂拱禮作揖之姿，那重重環抱的地勢不僅有利於聚氣，也有活絡氣脈的作用。¹¹⁸凶地則分為枉龍、殺龍、鬼龍、劫龍、遊龍、病龍、死龍、絕龍等八種。¹¹⁹這些地勢缺乏起伏、分擊少，如〈鬼龍〉所示（圖24b），其山勢瘦弱呈線狀，完全不見環繞兩旁的臂膀，無法聚氣。¹²⁰

從以上的圖例看來，龍穴的飽滿、氣盈、流通與否乃為決定地勢吉凶的要領。若以同樣的準則重新檢查前文所舉的〈吉鬼龍砂圖〉（圖22），可以發現其中的龍脈連綿成群，且多處環抱形成聚氣的龍穴，是為吉地。反觀道教各類的〈真形圖〉，基本都是以黑色帶狀表示山中之氣的盈聚，此與《永樂大典》中所見的風水圖式相似。此外，〈五嶽真形圖〉中某些細部的形狀，如J形洞穴及爪狀的山谷造型，亦與風水圖中長袋狀或蟹形的龍穴接近。但道教真形圖也有其特有的圖形，如點狀、兩點狀的石室，則不見於現存風水圖，反映道教對洞天山嶽獨特的關懷。

（三）形與氣

風水圖象所反映的另一重要概念，乃為「形」與「氣」的密切關係。這點也與道教〈真形圖〉以有形的圖象來表達無形的氣之關懷相通。北宋王洙等修於嘉祐元年（1057）、後經金代華履道、張謙增等增補的《重校正地理新書》（以下簡稱《地理新書》），就提到判斷吉氣、凶氣的關鍵，在於辨識山嶽之「形」。以卷三對「崗」之形狀的討論為例：

115 《海外新發現永樂大典十七卷》，頁385，389-395。

116 《海外新發現永樂大典十七卷》，頁385。

117 《海外新發現永樂大典十七卷》，頁391。

118 另一吉地的風水圖，如〈應龍〉圖，其黑色的區塊在左右呈馬蹄狀環繞，顯示地勢自左右抱，構成一個「穴」有利於聚氣，但是這個穴卻沒有封死，在下方保留了一個出口，使氣脈充盈而活絡；見《永樂大典新發現海外十七卷》，頁390。有關「穴」與女陰的關係，見劉沛林，〈風水中的「地母崇拜」和女陰象徵〉，《自然科學史研究》，14卷1期（1995），頁69-75；王貴勝，〈山水畫構成圖式與風水理論〉，《美術研究》，2003年3期，頁50-53。

119 本文錄於卷壹萬四千二百十九，「相地」；見《海外新發現永樂大典十七卷》，頁385。

120 圖見《海外新發現永樂大典十七卷》，頁391。另一凶地的風水圖，又如〈殺龍〉一圖，雖有左右臂膀狀的形勢，但其兩臂形狀尖利，接合處不留太多空間，以致氣脈不通，不像〈應龍〉或〈揖龍〉所呈之活穴，故亦為凶地。圖見《海外新發現永樂大典十七卷》，頁393。類似的文字述，亦可見《地理全書》載楊筠松「七般凶龍例」，《海外新發現永樂大典十七卷》，頁395。

凡山岡有龍蛇鳥獸之形者，取其類以言吉凶。如蟠龍、如飛龍、如群龍、如遊龍、如伏龍、如舞鶴、如鳳凰、如仙人掌、如麒麟、如龜、如肥馬、如臥牛、如伏雉、如水鼈、如伏鼈、如生蛇者，皆吉。如奔馬、如伏獸、驚鳥形者，皆凶。¹²¹

同卷在文后附有七十七幅形象生動的風水圖例。¹²² 統計其所比擬的形狀，最多數乃佔了十三例的龍狀。其中有一例為「龍眠」，以三座高聳的山峰為圖例（圖 25a），隨文解釋：「山如龍眠，其本直來忽爾，立三峰並東西據者，不求官而自至。」¹²³ 僅次於「龍」的類型，乃以「鳥」為主題的山形，共佔有六例，如象徵官途璀璨的鳳凰山、舞鶴山（圖 25b），¹²⁴ 或預示貧窮、子孫淡泊的禽頭山、飛鳥山（圖 25c）等。¹²⁵ 除了以想像及真實的動植物來比喻山岡形象外，無生命的物件如鑿面、欄杆、覆門、覆盆（圖 25d）、¹²⁶ 筆、弓、劍、傘蓋、馬鞍、垂鐘等，也用以比喻山岡的形狀。《地理新書》的關懷呼應了前引唐代《司馬頭陀地脈訣》（S. 5645）敦煌文書的內容，不外乎民生宗教的主要關懷，如男人的仕途、財富，以及後代子孫的命運等。¹²⁷ 類似以它物以狀山形的風水圖手法，也可在大英圖書館藏的《永樂大典》殘卷裡看到，如長達十八頁的〈真龍降勢結穴圖〉，最後就有狀似金龜、游魚、山蝦等的風水圖。¹²⁸

此類強調「形」與「氣」的山形圖，應與自古以來占星望氣之圖畫傳統關係密切。¹²⁹ 不論是堪輿或望氣，兩者皆本持著萬象有自然吉凶之符的基本原則。《地理新書》論地形吉凶，便提到「地之有丘陵川澤，猶天之有日月星辰」；¹³⁰ 另論及以氣的顏色以決官運：「青氣為印綬，為文官。白氣為兵戈，為武官。黑氣為典吏、黃氣為封侯。」¹³¹ 反觀唐宋畫史及百科全書即不乏所謂「望氣圖」的記載。唐

121（宋）王洙，《圖解校正地理新書》（臺北：集文書局，1985），卷3，頁102-104。

122（宋）王洙，《圖解校正地理新書》，卷3，頁112-131。

123（宋）王洙，《圖解校正地理新書》，卷3，頁113。

124（宋）王洙，《圖解校正地理新書》，卷3，頁118。

125（宋）王洙，《圖解校正地理新書》，卷3，頁118-119。

126「山如覆盆則出文武及憲官。」見（宋）王洙，《圖解校正地理新書》卷3，頁130。

127 學者認為唐代科舉制度的盛行也激發了風水理論的發達，見何曉昕、羅雋，《中國風水史》，頁93。

128 圖見《海外新發現永樂大典十七卷》，頁489-507。

129 關於觀風望氣的討論，見余欣，《中古異相：寫本時代的學術，信仰與社會》。

130（宋）王洙，《圖解校正地理新書》，卷3，頁98。

131（宋）王洙，《圖解校正地理新書》，卷2，頁94。

代《歷代名畫記》將〈望氣圖〉、〈占日雲氣圖〉與道教〈五嶽真形圖〉及題似風水圖的〈相宅園地圖〉、〈陰陽宅相圖〉等同列為「古之祕畫珍圖」；¹³² 而南宋鄭樵《通志》〈藝文略〉的「天文類」部分也在「風雲氣候占」、「日月占」、「寶氣」等各細目裡列有標題相似的雲氣圖。¹³³ 敦煌藏經洞所存一件唐代〈望氣圖〉(S. 3326) (圖 26)，¹³⁴ 以水墨綫描的手法描繪了二十多景不同形狀的「氣」，並以上圖下文的構圖在雲氣圖下附以占卜性的文字說明。如一狼狀的氣圖，乃為官途的好預兆：「凡人家及園中有氣如狼虎騰躍蹲伏者，必出將軍之子，及封公侯，不出三年。」¹³⁵

若以「形」與「氣」的觀點再來檢視〈人鳥山真形圖〉(圖 1)，其突顯妙氣的圖象重點，亦與風水圖、雲氣圖等強調「形」與「氣」之關聯的圖象傳統相關。尤其圖 1 中央部分半鳥半人的形象(圖 27)，與風水地形圖中那些貌似鳳凰、舞鶴的山形同理，或可視為宗教視覺文化吸納風水文化的養份。風水式的山形，除了影響道教視覺，也出現在隋唐到宋的佛教藝術圖象，如現藏美國克里弗蘭美術館(Cleveland Museum of Art)的南宋法華經描金扉畫，在佛說法圖的右上背景就畫了一鷹頭狀的靈鷲山(圖 28)。¹³⁶

這個源自風水傳統、以擬物手法來表現山形的傳統，在旅遊風氣逐漸興盛的晚明時期，¹³⁷ 常成為名山勝景版畫中所突顯的重點。如 1605 年的《程氏墨苑》西

132 (唐)張彥遠，《歷代名畫記》(上海：上海書畫出版社，1996，中國書畫全書，冊 1，頁 26-29)，卷 3。

133 (宋)鄭樵，王樹民點校，《通志二十略》(北京：中華書局，1995)，下冊，頁 1665-1670。

134 全圖見中國社會科學院歷史研究所等編，《英藏敦煌文獻：漢文佛經以外部分》，冊 5，頁 36-43。

135 中國社會科學院歷史研究所等編，《英藏敦煌文獻：漢文佛經以外部分》，冊 5，頁 38。與此相關，但圖象不同的是收於《道藏》的《雨暘氣候親機》(可能是宋代?)，並附有類似雲氣、太陽、風雨等氣象學的插圖；見 Kristopher Schipper and Franciscus Verellen eds., *The Taoist Canon*, vol. 2, 753。關於其它現存占雲氣的圖象，可參考中央研究院傅斯年圖書館藏標為插圖《軍中候氣說》的插圖寫本，作者不詳，共有四十七幅彩色插圖，以敘事的場景描繪雲氣在空中像虎、狗、蛇、龍、人形、仙人等形狀及雲氣的不同顏色；見 http://ebook.teldap.tw/ebook_detail.jsp?id=70 (檢索日期：2014 年 5 月 28 日)。

136 另一相似的鳥頭山母題出現在隋代敦煌莫高窟第 420 窟窟頂的法華經變相，見 Eugene Wang, *Shaping the Lotus Sutra: Buddhist Visual Culture in Medieval China* (Seattle: University of Washington Press, 2005), 196。

137 有關晚明的旅遊文化之研究，見巫仁恕，〈晚明的旅遊活動與消費文化——以江南為討論中心〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，41 期 (2003)，頁 87-143；傅立萃，〈謝時臣的名勝四景圖——兼談明代中期的壯遊〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，4 期 (1997)，頁 185-222。

嶽華山圖中的「仙掌崖」和「巨靈足」(圖 29)，山石呈一手掌和一腳足狀。¹³⁸ 其中「仙掌崖」狀若手掌的山崖造型，亦使人想起楊筠松在《撼龍經》中評及對應北斗第一星的貪狼峰時，就認為其「高山頂上如平掌」，乃為吉地的地形特質。¹³⁹ 如此看來，西嶽華山仙掌崖有如手掌的形象，或許就與這個風水典故有關。此外，與《程氏墨苑》同時期的其他山水版畫，亦有用擬物的手法來表現山石的例子，如 1609 年出版的《三才圖會》潛山圖裡狀如臥獅的獅巖(圖 30)，¹⁴⁰ 又如同年完成的《海內奇觀》石門寺一景亦出現形如猴、鷹的猴孫峰、鷹峰等，¹⁴¹ 皆可上推《地理新書》、《永樂大典》中各式以飛禽走獸為主題的風水形勢圖。¹⁴² Robert Harrist 曾從西方觀看史的理論角度探討《海內奇觀》中之石門寺景，將此景內擬物性的山石圖象解釋為「意外造成的圖象」(images made by chance 或 chance image)，¹⁴³ 以強調山水景觀的自然生成性。但若從風水視覺的觀點來解釋，此類「擬物法」的山水圖象與唐宋以降的風水圖注重山水形勢的視覺關注不無關聯，它們在中國視覺文化中的出現絕非「意外造成的」。

綜觀第一、二部分「山水圖」的討論，針對道教〈真形圖〉及風水圖探討其所反映的山水觀、以及此類觀念如何轉化為圖象上共通的視覺語言。從道教視覺文化的角度而言，〈真形圖〉與風水圖的共通性乃為道教與風水傳統互融提供了視覺上

138 巫鴻，《廢墟的故事》，圖 1.38，頁 62；Wu Hung, *A Story of Ruins*, 66, fig. 38. 關於《程氏墨苑》更深入的研究，見 Li-chiang Lin, "The Proliferation of Images: The Ink-stick Designs and the Printing of the Fang-shih mo-p'u and the Ch'eng-shih mo-yuan," (Ph.D. diss., Princeton University, 1998); 林麗江，〈晚明徽州墨商程君房與方于魯墨業的開展與競爭〉，《法國漢學》，13 期（2010），頁 121-197。

139 (唐)楊筠松，《撼龍經》(文淵閣四庫全書電子版，頁 4)；李達，《圖解中國古代測繪學撼龍經》，頁 190、192。

140 《三才圖會》(上海：上海古籍出版社，2002，續修四庫全書，1233 冊，頁 156)，地理卷 6。

141 有關此圖的研究，參見 Robert Harrist, "Mountains, Rocks, and Picture Stones: Forms of Visual Imagination in China," *Orientalism* 34.10 (2003): 39-45; Robert Harrist, "Strange Pictures: Images Made by Chance and Pictorial Representation in an Album by Xuezhuang," in Jerome Silbergeld et al. eds., *A Bridge to Heaven: Studies in Honor of Wen C. Fong* (Princeton: Tang Center for East Asian Art, 2011), 569-78. 《海內奇觀》另一景描繪靈巖寺的細節裡也有類似的鳥形巖；見 Huang, *Picturing the True Form*, 144 (fig. 3.11). 關於《海內奇觀》的研究，見 Li-chiang Lin, "A Study of the *Xinjuan hainei qiguan*, a Ming Dynasty Book of Famous Sites," in Jerome Silbergeld et al. eds., *A Bridge to Heaven: Studies in Honor of Wen C. Fong* (Princeton: Tang Center for East Asian Art, 2011), 777-810.

142 《永樂大典》卷一萬四千二百二十所繪的《真龍降勢結穴圖》系列，就包括「獅子抱毬形」及「獅子戲毬形」二圖，皆以獅子為比擬的主題，但是其所繪形狀為俯視觀點所見之山形，與《三才圖會》潛山圖側視的山巖造型不同；圖見《海外新發現永樂大典十七卷》，頁 497、505。

143 Robert Harrist, "Strange Pictures: Images Made by Chance and Pictorial Representation in an Album by Xuezhuang," 572.

的實證。雖然這兩類圖象功能及文化網絡不同，但兩者皆以類似流體狀較抽象的符號、圖案以傳達山嶽的真氣和真形，揭發中國人對山水較形而上、內部的視覺。除了抽象圖象的運用外，某些「狀物」的視覺原則，如將山形比擬為鳥形等，亦根據「形」與「氣」之關聯原則，富有吉、凶等含義。合起來看，它們反映了山嶽圖象在「山水圖」傳統中豐富多元的視覺表現。

三、山水畫的真形

前文所論的「山水圖」傳統，並非與中國的山水畫傳統全然無關。某些山水畫也蘊含道教真形觀及風水觀的因素，反映了「圖」與「畫」的交融。十世紀荊浩《筆法記》論及山水畫「何以為真」，就十分強調「真」與「似」的不同，認為「真者」務在呈現「氣質俱盛」的山水之象。¹⁴⁴ 試問如果「真山水」的重點乃在捕捉其內在的特質，畫家又如何以具體的視覺語彙來呈現山水的真形呢？以下的討論，就延伸到十至十四世紀的山水畫，針對其中與風水及道教因素相關的特質進行檢討，務在反省「山水畫」與「山水圖」的交融及共通點。

(一) 遼墓出土〈深山棋會〉與洞天風水

風水論在唐宋之際發展成熟，其中以龍脈取向定吉凶的思想，生動地表現在興起於十世紀的山水畫。試舉出土於遼寧葉茂臺遼墓、年代約為九八零年的絹軸畫〈深山棋會〉為例（圖 31）。¹⁴⁵ 此畫的用色簡約，除了遠山淡淡的幾抹青綠、以及中景紅色的界畫細節外，其餘山石皆以直皴水墨為基調，反映了十世紀山水畫由設色轉向水墨的時代趨勢。此畫雖不見太多典型仙山圖式中所採用的鮮豔青綠設色，但卻透過對洞天母題及風水寶地的建構，優雅和諧地呈現了死者所嚮往的仙山樂

144 (五代) 荊浩，《筆法記》(中國書畫全書，冊 1，頁 6)。方聞在討論巨障山水時即舉荊浩《筆法記》真山水 (the landscape of truth) 之觀念，以強調山水畫的內在特質 (inner quality)；見 Wen Fong, "Monumental Landscape Painting," in Wen Fong and James Watt eds., *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), 125.

145 見遼寧省博物館編，《清宮散佚國寶特集》(北京：中華書局，2004)，頁 39。

土。¹⁴⁶

過去的研究已指出，〈深山棋會〉中許多巧妙的母題安排，似乎在描繪洞天世界裡洞仙的理想生活，¹⁴⁷使觀者引發「別有洞天」的樂園想像。如中景平地上一名背對觀者的持杖高士，在身後二僕從的伴隨下，正走向山崖下的洞門，其中一僕從還為主人攜負琴囊。¹⁴⁸觀者透過山門再往畫面左上方望去，可見一隱蔽山中的庭園深處，乃一冠冕堂皇的紅色宅院。在這個圍有欄杆的庭院裡，有兩位高士正在弈棋，旁另有一人觀棋。姜守誠討論甘肅天水秦墓中亡者胸腹上所覆蓋的木板畫上之幾何式六博局棋圖案，就指出早在秦代，「棋」在墓葬的出現便有升仙的隱喻。¹⁴⁹李豐楙指出，弈棋、觀棋等題材，一方面在視覺表現上，自漢代畫像磚藝術開啟之後就以「仙人六博」的圖式進入中國神仙圖像的基本圖庫；另一方面從書寫文化傳承看來，弈棋、觀棋更成為六朝以來洞仙文學裡常出現的主題。¹⁵⁰到了遼代，墓葬裡的弈棋母題更是流行。¹⁵¹根據李清泉的研究，葉茂臺遼墓除了葬有描繪了弈棋母題的〈深山棋會〉軸畫，還有其它與弈棋有關的陪葬品，包括「漆木雙陸棋子和棋盤一副并骰子博具兩粒」。¹⁵²

若從風水論的角度進一步檢視〈深山棋會〉，畫境中的山水，不管是從陽宅居住或為祖先葬地來考慮，都是一塊理想的福地。首先，前景水域兩旁有二形狀相稱

146 前人研究已指出十世紀葉茂臺遼墓出土的〈深山棋會〉絹軸之仙山特質；見 James Cahill, *Three Alternative Histories of Chinese Painting* (Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988), 44-45; 李清泉, 〈葉茂臺遼墓出土《深山棋會圖》再認識〉, 《美術研究》, 2004 年 1 期, 頁 62-68; 李清泉, 《宣化遼墓: 墓葬藝術與遼代社會》(北京: 文物出版社, 2008), 頁 203-212。此畫所表現的垂直皴法、垂直的樹叢、以及山塊結構, 被認為是十世紀山水畫的基本特色, 見 Richard Vinograd, "New Light on Tenth-Century Sources for Landscape Painting Styles of the Late Yüan Period," 收入鈴木敬先生還曆紀念會編, 《中國繪畫史論集: 鈴木敬先生還曆紀念》(東京: 吉川弘文館, 1981), 頁 2-30; 楊仁愷, 〈葉茂臺遼墓出土古畫的時代及其他〉, 《文物》, 1975 年 12 期, 頁 37-39; 石守謙, 《從風格到畫意: 反思中國美術史》, 頁 99, 圖 32; 石守謙, 〈山水之史: 由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉, 收入顏娟英主編, 《中國史新論: 美術考古冊》(臺北: 聯經出版事業股份有限公司, 2010), 頁 406-407, 圖 14。

147 有關六朝洞仙傳的研究, 見李豐楙, 《六朝隋唐仙道類小說研究》, 頁 187-216。

148 James Cahill, *Three Alternative Histories of Chinese Painting*, 44-45; 李清泉, 〈葉茂臺遼墓出土《深山棋會圖》再認識〉, 頁 62-64。

149 姜守誠, 〈天水放馬灘秦墓(M14)出土的繫虎及博局板畫考述〉, 《新史學》, 24 卷 2 期(2013), 頁 1-33。

150 李豐楙, 〈六朝道教洞天說與遊歷仙境小說〉, 頁 19-28; 李清泉, 〈葉茂臺遼墓出土《深山棋會圖》再認識〉, 頁 64-65; 李清泉, 《宣化遼墓: 墓葬藝術與遼代社會》, 頁 203-212。

151 如 1093 年河北宣化遼代七號張文藻墓的後室門額, 畫有三教會棋壁畫; 見賀西林、李清泉, 《中國墓室壁畫史》(北京: 高等教育出版社, 2009), 圖 4-68, 頁 291。

152 李清泉, 〈葉茂臺遼墓出土《深山棋會圖》再認識〉, 頁 64。

的山丘環繞、中有平地及矮丘屏障，形成了一個兩臂環抱、宜於聚氣的龍穴。¹⁵³而中景人物左側的矮山與稍遠處的主山相堆疊，形成了蜿蜒有致的龍脈。其主山、客山、水口、屋舍的佈置，各對應於風水說的龍、砂、穴、水，充分體現了理想風水的寶地原則。此墓乃為遼代貴族婦女之墓，而〈深山棋會〉原被懸掛在仿木造的木棺室內之壁。¹⁵⁴李清泉強調此畫應為「冥畫」，乃死者家屬特別訂製的墓葬用畫。¹⁵⁵由此看來，〈深山棋會〉以風水寶地的構圖積極地呈現一理想的仙境，畫者所設定的觀眾，應就是葬於此墓的墓主人。而此畫的功能，亦即在祈願墓主死後能歸於畫中的山之仙境，在洞天山房弈棋、彈琴，過著優游似神仙的生活。

(二) 郭熙山水畫的身體與宇宙

舉凡前人論及山水畫與風水之關係的研究，多提及郭熙（活躍于 1000-1090）為北宋神宗宮廷畫於一零七二年的〈早春圖〉（圖 32、33），及由郭熙之子郭思（1082 年進士）編於一一一七年的《林泉高致》畫論。¹⁵⁶《林泉高致》雖非郭熙之作，但一般認為其中繼承了郭熙的藝術思想，故廣為研究郭熙山水畫的學者們引用。¹⁵⁷以下先分析《林泉高致》的文字內容與風水及道教有關之內容，再討論〈早春圖〉畫作的相關細節。

153 Richard Vinograd 稱前景左右二山坡為 C 型山塊，且指出兩者形狀似乎像鑰匙與鎖一樣有相嵌互補作用；見 Richard Vinograd, "New Light on Tenth-Century Sources for Landscape Painting Styles of the Late Yüan Period," 4.

154 李清泉，〈葉茂臺遼墓出土《深山棋會圖》再認識〉，頁 62。

155 李清泉，〈葉茂臺遼墓出土《深山棋會圖》再認識〉，頁 62、64。宋元墓葬中以山水主題表現死後仙境的圖例，包括北宋河北曲陽王處直墓（924 年）后室后壁之水墨山水壁畫、南宋四川彭山虞公著（1226 年亡）夫婦墓墓室后壁仙境山水石浮雕牆、以及元代山西大同全真教道士馮道真之墓室后壁水墨山水壁畫（約 1265 年），都出現在墓室的后壁位置，其寓意著墓主死後將去之處的意味濃厚。

156 關於郭熙與風水的研究，見史箴，〈山水畫論與風水過從管窺——兼析山水畫緣起〉，收於王其亨主編，《風水理論研究》，頁 200-203；王貴勝，〈山水畫構成圖式與風水理論〉，頁 51；俞孔堅，《理想景觀探源：風水的文化意義》（北京：商務印書館，1998），頁 50-54。有關郭熙的美術史研究，見 Stanely Murashige, "Rhythm, Order, Change, and Nature in Guo Xi's Early Spring," 337-364; Ping Foong, "Monumental and Intimate Landscape by Guo Xi," *Monumenta Serica* 43 (1995); 石守謙，〈山水之史：由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉，頁 427-432；陳韻如，〈早春圖〉解說，收錄林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》，頁 75-77；陳韻如，〈畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動〉（臺北：臺灣大學藝術史研究所博士論文，2009），頁 155-164；白適銘，〈隱者、徵君與訪隱圖像——「吏隱」思想與唐宋文人隱逸山水畫的早期發展〉，《藝術史研究》，2012 年 14 期，頁 30-83；Ping Foong, *The Efficacious Landscape: On the Authorities of Painting at the Northern Song Court* (Cambridge: Harvard Asian Center, forthcoming).

157 有關《林泉高致》的內容、版本分析，見 Ping Foong, "Monumental and Intimate Landscape by Guo Xi," 131-138.

首先，《林泉高致》徵引堪輿相地之術，提出山水畫創作亦應有「相法」，並以李成（919-967）山水畫為例，言李成因其畫中之山腳渾厚濶大，以致子孫昌盛，因此論證山水畫也有預卜風水吉凶的功能：

畫亦有相法，李成子孫昌盛，其山腳地面皆渾厚闊大，上秀而下豐，合有后之相也，非特謂相兼，理當如此故也。¹⁵⁸

此外，《林泉高致》提到「石者，天地之骨」、「水者，天地之血」。此類反映天人合一的山水觀，以人之身體以喻萬物，與風水、道教思想的關懷一致，乃《林泉高致》最常被學界引用的佳句：

山以水為血脈，以草木為毛髮，以煙雲為神彩。故山得水而活，得草木而華，得煙雲而秀媚。水以山為面，以亭樹為眉目，以漁釣為精神。故水得山而媚，得亭樹而明快，得漁釣而曠落，此山水之布置也。¹⁵⁹

類似的言論，泛見於唐代風水及道教論述。舉晚唐風水論著《管氏地理指蒙》為例，其論及山勢時亦使用骨肉、氣血等與身體有關的比喻：

是以山者，龍之骨肉。水者，龍之氣血。氣血調寧而榮衛敷暢，骨肉強壯而精神發越。尋龍至此，而能事已畢。¹⁶⁰

此類天人合一說，也與道教呼應盤古神話而建立的老子宇宙觀不謀而合。據唐代佛教論著《廣弘明集》轉記道教引用盤古神話而建立的老子變化說，形容老子身體的不同部分變化為天地萬物：

左目為日，右目為月，頭為崑山；髮為星宿，骨為龍，肉為狩，腸為蛇；

158 (宋)郭思，《林泉高致》(中國書畫全書，冊1，頁497)。亦見John Hay, "Huang Kung-wang's 'Dwelling in the Fu-ch' un Mountain': Dimensions of a Landscape," (Ph.D. diss., Princeton University, 1978), 238-239; 史箴,〈山水畫論與風水過從管窺〉,頁201。

159 (宋)郭思，《林泉高致》，頁499。

160 (唐)《管氏地理指蒙》(臺北：鼎文書局，1977，古今圖書集成，冊47，藝術典，頁6783)；標點斷句參考許頤平主編、程子和點校，《圖解管氏地理指蒙》，上部，頁213。與託名黃帝的《黃帝宅經》(此經亦收入《道藏》)相比，其中將宅第比作的說法相似：「又云宅以形勢為身體，以泉水為血脈，以土地為皮肉，以草木為毛髮，以舍屋為衣服，以門戶為冠帶。若得如斯，是事儼雅，乃為上吉」。見(唐)《黃帝宅經》(道藏，冊4，頁981)。關於《管氏地理指蒙》及《黃帝宅經》的主要內容及年代問題，見何曉昕、羅雋，《中國風水史》，頁101-104、109；李定信，《四庫全書堪輿類典研究》，頁49-61。

腹為海；指為五嶽，毛為草木。心為華蓋。乃至兩腎，合為真要父母。¹⁶¹

道教運用身體及山水來闡釋天人合一的宇宙觀，更積極地運用在十至十三世紀的內丹術。縱觀此時期內丹圖訣的插圖，多以山水元素來比喻身體裡的小宇宙，如南宋〈體象陰陽升降圖〉（圖 34），直接將身體描繪為一山形，又如南宋〈內境側面圖〉（圖 35），間接以山水元素象徵身體的某部位。¹⁶² 雖然上舉二圖皆晚於北宋，不足以與郭熙相比，但是道教學者指出，這些內丹圖像裡的許多構成元素，都可溯自十世紀道士煙蘿子的內境圖，¹⁶³ 實乃北宋宮廷內臟解剖圖的先驅，間接說明北宋宮廷對內丹的討論，包括以身體及山水元素交融的圖像或文字敘述，並不陌生。

反觀郭熙〈早春圖〉裡的身體意象，其中除了有《林泉高致》所提到的雲氣、瀑布、草木、亭臺樓閣等構成大地之「身體」的要件外，還有某些造型奇特的山石與樹木，似乎在模擬人體的一部分。最明顯的例子，如構圖右上方主山的細部（圖 33），其突出山石右側的枯枝及不規則的山石輪廓綫，共同營造出一貌似面向右邊、額上長出樹枝的側面木怪臉型。此木怪的造型讓人聯想起宋到明代所見宗教繪畫中對山川精怪的想像，如南宋道教〈地官圖〉裡的樹怪（圖 19）、明代寶寧寺水陸套畫裡的石怪或土怪（圖 20）等，其認知傳統可溯自中世紀道教《抱朴子》裡

161 (唐) 道宣,《廣弘明集》,《大正新修大藏經》(臺北:新文豐出版公司,1983,冊52,頁144b)。有關盤古的神話,見(宋)張君房,《雲笈七籤》(中華書局本,頁1216),卷56:「首生盤古,垂死化身氣成風雲,聲為雷霆,左眼為日,右眼為月,四肢五體為四極五嶽,血液為江河,筋脈為地里,肌肉為田土,髮髭為星辰,皮毛為草木,齒骨為金石,精髓為珠玉,汗流為雨澤。」有關道教的宇宙及身體之視覺研究,見 Shih-shan Susan Huang, "Daoist Imagery of Body and Cosmos, Part 1: Body Gods and Starry Travel," *Journal of Daoist Studies* 3 (2010): 57-90; Shih-shan Susan Huang, "Daoist Imagery of Body and Cosmos, Part 2: Body Worms and Internal Alchemy," *Journal of Daoist Studies* 4 (2011): 32-62; Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 25-85.

162 此二圖出於《道藏》所收的兩部南宋十三世紀經典。《黃帝八十一難經纂圖句解》中的〈內境側面圖〉以人臉、脊椎為主要構圖的基本要件,勾畫出一輪廓開放的身體。《元始無量度人上品妙經內義》中的〈體象陰陽升降圖〉以層層正面山脈堆疊成一象徵人體的山群,其中由下到上所標示的水域、門狀關口、黃庭、命門、十二層塔、橋梁、玉山上京、鬱羅蕭臺等,則象徵內丹秘訣裡用來隱喻氣脈所通過身體中的重重關卡。原圖見(宋)蕭應叟,《元始無量度人上品妙經內義》(道藏,冊2,頁333);(宋)《黃帝八十一難經纂圖句解》(道藏,冊21,頁595)。相關研究見戴思博(Catherine Despeux)著、李國強譯,《〈修真圖〉——道教與人體(Taoïsme et corps humain: Le xiuzhen tu)》(濟南:齊魯書社,2012),頁32-38。Shih-shan Susan Huang, "Daoist Imagery of Body and Cosmos, Part 2: Body Worms and Internal Alchemy," 45-46, 50; Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 70-71, 78-80.

163 如煙蘿子六幅一組的朝真圖及內境四面圖,見(元)《修真十書雜著捷徑》(道藏,冊4,頁690)。相關研究,見戴思博(Catherine Despeux)著、李國強譯,《〈修真圖〉——道教與人體(Taoïsme et corps humain: Le xiuzhen tu)》,頁25-32; Shih-shan Susan Huang, "Daoist Imagery of Body and Cosmos, Part 2: Body Worms and Internal Alchemy," 43-44; Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 67-71.

的入山思想。¹⁶⁴ 另一方面，〈早春圖〉裡以擬他物形象來表現山石的做法，亦可從風水的視覺傳統來理解，如《地理新書》（圖 25b-c）或《永樂大典》（圖 23）裡以動物、飛禽等形狀以強調地理形勢的風水圖。有趣的是，用擬物手法以狀山形的視覺傳統，似乎一直局限在術數或與民間品味相關的視覺產品中，絕少在堪入殿堂的宮廷山水畫裡顯現。¹⁶⁵ 從這點看來，郭熙的〈早春圖〉更顯特別。

前人研究多提及郭熙〈早春圖〉中所營塑的帝國山水，¹⁶⁶ 這點或可再從風水的角度進一步探索。歷來論述〈早春圖〉中之政治秩序的研究，多引述了以下出自《林泉高致》之語：

大山堂堂為眾山之主，所以分布以次岡阜林壑，為遠近大小之宗主也。其象若大君赫然當陽，而百辟奔走朝會，無偃蹇背卻之勢也。¹⁶⁷

論者或以郭思從政治權力的觀點來詮釋理想山水的結構。但若反思唐宋之際已廣受帝王接受的風水觀，其中也援引帝王政治學的秩序觀，與《林泉高致》中的政治比喻互為表裏。風水學討論遠山之龍與近山之砂的關係時，常取君臣關係來做比喻；此外，與官僚文書系統有關的几、案等物象，都成為風水學典型的用語，用以比喻近處的矮山、緩坡等。¹⁶⁸ 墓葬擇穴之術，亦常以反映家國秩序的術語來形容圍繞

164 郭熙在成為北宋宮廷畫家之前，曾於年輕時為道門子弟；見 Ping Foong “Monumental and Intimate Landscape by Guo Xi,” 45. 反觀歐洲繪畫史，十六世紀北歐繪畫也出現擬人形的山石造型，如 Jacques de Gheyn II (1565-1629) 所作的 *The Head of an Old Woman and Three Clumps of Sod* 素描，不同的山石中似乎浮現出女巫的怪臉，或 Pieter Bruegel the Elder (ca. 1562-64) 在 *Dulle Griet* 一畫中所繪之地獄之門，就是一個張開大嘴的鬼臉。有關 Jacques de Gheyn II 的素描圖版及相關研究，見 Claudia Swan, *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565-1629)* (Cambridge University Press, 2005), 23-25, fig. 13; 125, pl. 7.

165 初步觀察，這種擬人化山石的做法似乎在反映李郭派山水的亞洲山水畫中仍見蹤跡，如朝鮮時代安堅〈夢遊桃花源〉（現藏日本天理大學）、以及十六世紀帶有中國風味的伊斯蘭細密畫。此問題有待進一步考證。

166 石守謙從繪畫與觀者互動的新角度檢視〈早春圖〉中由山勢佈局、點景人物、建築所共同營造的秩序感，配合主山「飛龍在天」的動感，以及瀰漫全圖「充沛的氣勢」，進而推斷此乃透過神宗皇帝的視野所見之完美或「進乎道」的「太平盛日」，呈現了神宗朝對理想帝國之想像；見石守謙，〈山水之史：由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉，頁 427-432。

167 郭思，《林泉高致》，頁 499；石守謙，〈山水之史：由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉，頁 429。

168 舉《青囊海角經》為例：「龍為君道，砂為臣道，君必位乎上，垂頭俯伏，行行無乖戾之心，布秀呈奇，列列有呈祥之象，遠則為城為郭，近則為案為几，八風以而衛，水口以之而關。」見（晉）郭璞，《青囊海角經》（臺北：鼎文書局，1977，古今圖書集成，冊 47，藝術典，頁 6754）。

墓穴的遠近山形，如太祖山、少祖山、父母山、案山、明堂等。¹⁶⁹ 北宋皇室的陵墓選擇，便反映了宮廷對風水的重視。¹⁷⁰ 如果我們肯定〈早春圖〉的主要觀眾為神宗皇帝，那麼畫家借用帝王風水學中的政治比喻來建構皇帝視野中的理想帝國江山，似乎也很合理。〈早春圖〉的主山降勢起伏不絕，形成了最壯觀的龍脈。¹⁷¹ 這無非就是前文引自《永樂大典》中的《地理大全北巖居士真龍篇》所說「大而無所包容」的「神龍」：「大山大水，節節成龍…或二三里，或十數里，大者至百十里，非淺近可見，若在天外。」¹⁷² 由於此畫所呈現的風水生動地表現了真龍聚氣之處，遂能「煙霞鎖其腰」，¹⁷³ 也莫怪乎十八世紀的乾隆皇帝在〈早春圖〉上的題跋要強調「春山早見氣如蒸」。¹⁷⁴

(三) 黃公望山水的道教畫意

中國宋元山水畫家中，與風水或道教最相關之人物，除了郭熙，非黃公望（1269-1354）莫屬。縱觀學界有關黃公望研究的豐碩成果，除了將他的成就放在元代文人畫的脈絡裡討論外，亦不乏針對他算命卜卦、全真道士身份、與文人道友交遊等道教層面加以考量，有助吾人了解黃公望與江南地區以道教文士為主所構

169 祖山可分為太祖山和少祖山，即指龍脈發源處的山脈，或墓址背後的起始山。父母山則指延續自祖山、直接位於墓穴后、孕育龍穴的山。見李達，《圖解中國古代測繪學撼龍經》，頁 89-90、167。有關案山的勢貌圖解，見許頤平主編、程子和點校，《圖解管氏地理指蒙》，頁 217。

170 其陵園的設計採用「五音姓利法」，也就是「把姓氏按五行分歸五音，再按音選定吉利方位」，採用「貫魚式」排列葬法，將墓陵集中於一區；見何曉昕、羅雋，《中國風水史》，頁 110-111、117、153-156；程建軍，《藏風得水》，頁 50-52。

171 有關〈早春圖〉中龍脈的討論，亦見 John Hay, "Huang Kung-wang's 'Dwelling in the Fu-ch'un Mountain'," 265-267.

172 《海外新發現永樂大典十七卷》，頁 401。

173 郭思，《林泉高致》，頁 500。

174 有關乾隆題跋的討論，見陳韻如，〈畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動〉，頁 161；李霖燦，《中國美術史稿》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1987），頁 90。

成的文藝圈。¹⁷⁵ 而與風水、道教相關的材料中，又以黃公望〈富春山居〉（1347-1350）畫作與其所撰寫類似畫訣的《寫山水訣》引起學界最熱切的關注。¹⁷⁶ 以下的討論旨在以「道教畫意」為前題，從風水、全真教、內丹等方面來重新檢討黃公望山水畫中的道教視覺。

前人研究已注意到黃公望《寫山水訣》所反映承自郭思《林泉高致》所言「畫亦有相法」的風水觀：

李成畫坡腳，須要數層，取其濕厚。米元章論李光丞有後代兒孫昌盛，果出為官者最多。畫亦有風水存焉。¹⁷⁷

黃公望對風水的關懷，也很直接地反映在他作於花綾的〈九珠峰翠〉（圖 36）。此畫之受畫者乃黃公望的文人朋友楊維禎（1296-1370），生平與道士往來密切。畫中的景色乃描繪楊維禎所寓居之江蘇松江附近之山水。¹⁷⁸ 此構圖呈現了與〈深山棋會〉類似的風水寶地，其主要龍脈以左上方的遠處山叢為主，隨勢向左右的平臺、矮山逐漸降低至前景瀕臨水域的土坡，形勢明顯。而在由「龍」、環繞其左右的

175 有關黃公望的擇要研究，見張光賓，《元四大家》（臺北：國立故宮博物院，1975）；傅申，〈兩卷富春山居圖的真偽：徐復觀教授《大疑案》一文的商榷〉，《明報月刊》，111期（1975），頁35-46；傅申主講、朱惠良等整理，〈董巨派名筆：富春卷與剩山圖的原貌〉，《故宮文物月刊》，326期（2010.5），頁88-101；常熟市文聯編，《黃公望研究文集》（南京：江蘇美術出版社，1987）；何傳馨，〈畫中蘭亭：黃公望與富春山居圖〉，《故宮文物月刊》，326期（2010.5），頁80-87；石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁173-176、181-188；張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》（北京：文物出版社，2011）。最早提出黃公望山水中的風水觀者，首推 John Hay 在 1978 年完成的博士論文；見 John Hay, "Huang Kung-wang's 'Dwelling in the Fu-ch'un Mountain'." 此論文的第五章著重於〈富春山居圖〉與風水的討論，見 283-337。John Hay 在 2011 年的一篇中文譯文中又簡述其博士論文中的主要概念，見韓莊，〈《富春山居圖》散論〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁75-82。其他近期的研究，見陳韻如，〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉，《中正大學中文學術年刊》，16卷2期（2010），頁193-220；劉中玉，〈《富春山居圖》的創作心境與文化類型〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁83-95；高榮盛，〈全真家數，禪和口鼓：道士畫家黃公望瑣議（道教篇）〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁188-214；趙晶，〈黃公望「全真家數」考〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁215-222；王靜靈，〈畫中風水：讀黃公望《富春山居圖》〉，《紫禁城》，205期（2012），頁88-99。

176（元）黃公望，《寫山水訣》（中國書畫全書，冊2，頁762）。

177（元）黃公望，《寫山水訣》，頁762。John Hay 引其他元代詩文舉證山水畫與風水的關係；見 John Hay, "Huang Kung-wang's 'Dwelling in the Fu-ch'un Mountain,'" 270-271。何傳馨指出，黃公望〈富春山居〉除了取董源的巖頭、披麻皴技法外，也吸收了李成「坡腳數層，取其濕潤」的特色；見何傳馨，〈畫中蘭亭：黃公望與富春山居圖〉，頁81。

178 〈九珠峰翠〉的成畫時間約在 1340-1341 左右；見石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁183。有關楊維禎，見陳履生，〈黃公望的交遊及對其思想、藝術的影響〉，《美術研究》，1986年4期，頁68；石守謙，《移動的桃花源：東亞世界中的山水畫》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2012），頁238-241；楊麗靜，〈從楊維禎看元代道教與元詩〉（南京：南京師範大學碩士論文，2003）。

「砂」、以及前景深入中央的「水」所形成的「穴」之右方，則有屋舍點綴其中，或許即為受畫者楊維禎的居所。¹⁷⁹

試問對黃公望而言，什麼才是他要表現的山水真形？《寫山水訣》論及「寫真山之形」的要訣，套用風水形勢之術語，強調山脈須有轉折，才是「活法」，並借用風水中的政治隱喻，將山形樹林之佈置比喻為大軍領卒：

山頭要折搭轉換，山脈皆順。此活法也。眾峯如相揖遜，萬樹相從，如大軍領卒，森然有不可犯之色，此寫真山之形也。¹⁸⁰

論者引上文「眾峯如相揖遜」云云，與〈富春山居〉畫中蠕動不絕的連綿山巒相印證（圖 37），指出其以即興式、時而有未完成感的筆墨，表達山脈及水口正在生成的活潑生氣。¹⁸¹ 山水真氣，溢然紙上，變化無窮。如此看來，黃公望之所謂「寫真山之形」，與道教真形圖對山嶽之氣的詮釋相比，雖然筆法、造型不同，但是其對「氣」及「變化」等概念的強調卻是一致的。無怪乎晚明鄒之麟在畫后的題跋，將〈富春山居〉與〈五嶽真形圖〉相提並論，認為「彼五嶽有真形圖，而富春亦有之」，¹⁸² 儼然在提醒後世觀者，要了解此畫的山水真形，不應拘泥於富春山的表象，而應體會畫中蘊藏的真氣。

〈富春山居〉的道教畫意，還可從受畫者及作畫者的道教身份加以衡量。¹⁸³ 畫末黃公望之自題表明此畫乃贈其道友鄭無用（鄭樗）道士的私人禮物。¹⁸⁴ 鄭無用曾任上清宮正一派道士，與黃公望同為全真派南宗金志陽的弟子。¹⁸⁵ 此畫既為道士所作，理應反映道教的視覺。畫中村落的位置，都聚集在山巒水域相交的龍穴

179 與此水口及砂穴構圖類似的其它元代繪畫可見黃公望道士交遊圈之龍虎山道士畫家方從義所作的〈神嶽瓊林〉圖（臺北國立故宮博物院藏）。有關此畫更多的分析，見黃立芸，〈元方從義〈神嶽瓊林圖〉之研究〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2002）。

180 黃公望，《寫山水訣》，頁 762。相關討論見 John Hay, "Huang Kung-wang's 'Dwelling in the Fu-ch'un Mountain'," 261.

181 石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁 173、186；王靜靈，〈畫中風水：讀黃公望《富春山居圖》〉，頁 97-98。

182 有關〈富春山居〉無用卷后至題跋整理，見王靜靈，〈畫中風水：讀黃公望《富春山居圖》〉，頁 99。關於晚明畫壇對符文式的〈五嶽真形圖〉及描繪五嶽之山水畫的興趣，可能與臥遊觀的發展有關，見 Li-tsui Flora Fu, *Framing Famous Mountains*, 149-164. 筆者感謝盧慧紋教授關於此資料之賜教。

183 參考石守謙對「畫意之見」的討論；見石守謙，《風格與畫意：反思中國美術史》，頁 16-17。

184 有關鄭無用的研究，見張光賓，〈無用師與黃公望富春山居圖卷〉，《藝術家》，6 期（1975），頁 61-72。

185 趙晶，〈黃公望「全真家數」考〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁 219。

之處。而纏繞山腳、水波蕩漾的「活水」，¹⁸⁶亦取代了郭熙〈早春圖〉中的「鎖其腰」的煙氣，成為畫中山水「真氣」之代言者。畫中點景人物，包括一倚欄觀鵝的文士及載浮於一葉扁舟上的漁父，或許他們就是隱居在此「小洞天」、「不知身世在塵寰」的隱士。¹⁸⁷由此看來，〈富春山居〉的道教畫意之一，即在呈現一個理想的道教洞天福地。以此畫作為贈與鄭道士的禮物，也十分合宜。

黃公望從一三四七年即開始創作〈富春山居〉，至一三五零年畫作尚未完成前才在卷末自題表明待畫完成后將贈此畫給無用師。有鑒于此，若要了解此畫之道教畫意，除了從觀眾的角度來思考，更重要的應是從黃公望作為一雲遊道士的心境去揣摩。高榮盛認為黃公望入道后的種種雲遊經歷，包括「十年淞上筑仙關，猿鶴如童守大還」、「往來三吳間，開三教堂」、「晚愛杭之笕箕泉，結庵其上將為終老」、最後「歸富春，年八十六而終」，¹⁸⁸在在符合了金代全真教創始人王重陽（1113-1170）為全真道士所寫的《重陽立教十五論》中對「真雲遊」之定義：

凡遊歷之道有二，一者看山水明秀花木之紅翠，或翫州府之繁華，或賞寺觀之樓閣，或尋朋友以縱意，或為衣食而留心。如此之人……心亂氣衰，此乃虛雲遊之人。二者參尋性命，求問妙玄，登巖嶮之高山，訪明師之不倦，渡喧轟之遠水，問道無厭；若一句相投，便有圓光內發，了生死之大事，作全真之丈夫，如此之人，乃真雲遊也。¹⁸⁹

文中提到「訪明師」及「問道」的觀念在道教以「秘傳」為主的知識傳承體系中尤為重要。不但許多修行的秘訣僅以師徒制一對一的口傳、不假外泄，即便是書寫流傳下來的經典，亦充滿晦澀的隱喻，再加上有時圖文相雜，若無「明師」的指點也只怕淪為隔靴搔癢。

186 有關此卷「活水」的表現，見王靜靈，〈畫中風水：讀黃公望《富春山居圖》〉，頁 96。

187 「小洞天」及「不知身世在塵寰」的典故出於《辛丑銷夏記》所錄黃公望〈秋山招隱圖〉自題中對富春山書齋居所的描述；見薛永年，〈大痴《富春山居圖》與山水之變〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁 9。

188（元）王逢，《梧溪集》（文淵閣四庫全書電子版，頁 51），卷 1；（明）王鏊，《姑蘇志》（文淵閣四庫全書電子版，頁 10），卷 56；高榮盛，〈全真家數，禪和口鼓：道士畫家黃公望瑣議（道教篇）〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁 191。有關黃公望在西湖及富春山的隱居地之考證，見鮑志成、鮑志華，〈黃公望西湖隱居地笕箕泉考述：兼論「富春山居」地「小洞天」及「南樓」〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁 261-280。

189（金）王重陽，《重陽立教十五論》（道藏，冊 32，頁 153）；高榮盛，〈全真家數，禪和口鼓：道士畫家黃公望瑣議（道教篇）〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁 196。

山西大同出土元代北方全真道士馮道真墓西壁北端的〈問道圖〉壁畫，描繪這種一對一的問道場景（圖 38）。¹⁹⁰ 在李郭風格的松樹下，一道師坐於貌似題有呂洞賓詩句的書法屏風前，¹⁹¹ 對著坐在一旁靜聽的弟子傳道。此壁畫與北壁山海相連的〈疏林晚照〉同處一室（圖 39）。¹⁹² 〈疏林晚照〉的畫題或與黃公望的〈富春山居〉類似，即代表道士心目中的洞天山水。¹⁹³ 與〈問道圖〉合起來看，集雲遊江山、問師求道的道士美德於一室，生動地詮釋了王重陽所說全真大丈夫「真雲遊」的精神。

若以此宗教精神再來檢視〈富春山居〉（圖 37），那層層加上的筆墨痕跡、乾濕交替的皴擦，是作者有意識地曝露不同時空下對山水的記憶和體會，或也反映了這位求道不倦的雲遊者以山水畫創作來記錄自己在作畫的三、四年期間參性命、登高山、求師問道的心路過程。黃公望的「真雲遊」並非遠離俗世。相反地，它符合了江南全真教吸收內丹南宗如張伯端、白玉蟾所立下的精神，強調「大隱居塵

190 圖版見宿白等編，《中國美術全集·12·墓室壁畫》（北京：文物出版社，1989），頁 186；賀西林、李清泉，《中國墓室壁畫史》，頁 185。此類問道圖的圖式應來自禪宗主題的繪畫，如南宋馬公顯〈藥山李翱問答圖〉（現藏日本南禪寺），圖版見 Wen Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), 268, fig. 112.

191 此書法屏風的內容疑是抄錄自宋人傳說中呂洞賓夜宿湖州沈東老家所留之詩；有關屏風所題之詩句釋文及內容分析，見賀西林、李清泉，《中國墓室壁畫史》，頁 395、397。近年來在陝西韓城發現的北宋壁畫墓，主壁描繪墓主人著黑長袍、戴黑帽，貌似一士大夫狀，坐於一書法屏風前，墓主人的身側則有數侍從正在整理數藥瓶於桌案。學者釋讀屏風上書寫的草書內容，亦斷定其出自呂洞賓詩句；見康保成、孫秉君，〈陝西韓城宋墓壁畫考釋〉，《文藝研究》，2009 年 11 期，頁 79-88、169-171。

192 〈疏林晚照〉在墓室北壁，〈問道圖〉在墓室西壁北端，另有一〈老者觀魚圖〉與〈道童圖〉在墓室東壁及東壁南端；圖版見賀西林、李清泉，《中國墓室壁畫史》，頁 395-397。有關〈疏林晚照〉的研究，見石守謙，《移動的桃花源：東亞世界中的山水畫》，圖 3-18，頁 128。研究者指出元代墓室壁畫中呈現一類描繪隱逸山水的新題材。誠然，除了馮道真墓山水壁畫屬於此類之外，還可見山西大同齒輪廣元墓北壁、西壁的二景隱逸山水圖、山西長治郝家莊元墓屏風山水壁畫、山東濟南歷城埠東村元墓山水屏風壁畫、以及內蒙古赤峰元寶山元墓山居圖壁畫；圖版見賀西林、李清泉，《中國墓室壁畫史》，頁 399、401-402、434、438。

193 山海圖壁畫在道士墓中出現，也許反映了道士居所的圖畫樣式，主要象徵道教的仙境。早在唐代，孟浩然〈與王昌齡宴王道士房〉詩中即提到王道士的山房裡有「畫屏山海圖」的山海圖屏風，並以「宛似入蓬壺」一語將其畫境比喻為道教仙境。孟浩然〈與王昌齡宴王道士房〉的詩句似乎有助我們了解〈疏林晚照〉的道教畫意：「歸來臥青山，常夢游清都。漆園有傲吏，惠好在招呼。書幌神仙籙，畫屏山海圖。酌霞復對此，宛似入蓬壺。」見竹浪遠，〈唐代山水畫的主題に關する研究——神仙山水と樹石畫を中心に——〉，頁 263。

市」、「混俗和光」，與北方全真教的深山苦修不同。¹⁹⁴ 這點可從黃公望與南方的道教士林互動至深得到實證。此一元代新興的江南道教士林，由富有文藝修養的道士及文人們組成，除了前舉鄭無用道士及文士楊維禎外，主要人物包括茅山道士張雨（1283-1350）以及學習內丹但非道士身份的錢塘大族莫昌（1302-?），兩者皆是當時重要的書畫收藏者，且與黃公望畫風的形成關係密切。¹⁹⁵ 這些道士與文人除了在官僚地主等所辦的雅集進行藝術交流外，還在道觀、道院、道士的居所欣賞書畫、書寫題跋。¹⁹⁶ 高榮盛進一步指出，黃公望「混俗和光」的地區以江南最早出現全真教活動的松江地帶為主。與他互動密切的社群，不管道內或道外，除了對文藝有共同愛好，還對承自南宋張伯端、白玉蟾的南宗內丹道有共同的追求。¹⁹⁷

- 194 高榮盛，〈全真家數，禪和口鼓：道士畫家黃公望瑣議（道教篇）〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁198-201。有關江南全真教與內丹南宗的合流的研究，見吳亞魁，〈江南全真道教〉（香港：中華書局，2006），頁57-63。另有關於江南全真教的研究，見郭樹森，〈全真道傳入江西及其蕃衍〉，《江西社會科學》，1996年9期，頁30-34；鄭素春，〈元代全真道長春宗派的南傳：以金志陽法脈為主的〉，《丹道研究》，2006，頁134-186；鄭素春，〈金元全真道中原地區以外的傳教活動〉，《成大歷史學報》，39期（2012），頁61-108；陳兵，〈金丹派南宗淺探〉，《世界宗教研究》，1985年4期，1985，頁40；陳兵，〈元代江南道教〉，《世界宗教研究》，1986年2期，頁66-80；孫克寬，〈元代道教的發展〉（臺中：東海大學，1968）。
- 195 有關張雨及莫昌與黃公望的交遊，見陳韻如，〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉，頁205-209；陳履生，〈黃公望的交游及對其思想、藝術的影響〉，《美術研究》，1986年4期，頁69。有關元代雅集的研究，見蕭啓慶，〈元朝多族士人的雅集〉，《香港中文大學中國文化研究所學報》，6期（1998），頁197-203；石守謙，〈風格與世變：中國繪畫史論集〉，頁172-178；陳韻如，〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，收入《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁266-285；陳履生，〈黃公望的交游與其思想〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁129-152；高榮盛，〈全真家數，禪和口鼓：道士畫家黃公望瑣議（道教篇）〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁196-197。有關茅山道士的研究，見鄭素春，〈元朝統治下的茅山道士〉（臺北：蒙藏委員會委員會，1999）。
- 196 有關元代茅山道士張雨的道館雅集，見陳韻如，〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉，頁207。另如餘杭的龍德通仙宮松聲樓，乃為黃公望於趙孟頫〈行書千字文〉卷上題詩之所；見同引文頁208註釋41。此外，商挺在一三三四年亦曾於大都崇真萬壽宮承慶堂觀賞並題跋曾經收藏在宋代宮廷的十世紀名畫阮郛〈閻苑女仙圖卷〉；見Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 111。據黃公望之友王逢的詩，他曾在王重陽誕辰日於松江最早的全真道觀長春道院瞻拜七真人像，他又在該院為所藏之桂風子與朱貞一真人詩寫題跋；見（元）王逢，〈梧溪集〉，卷4，頁82b-83a、108a-b；吳亞魁，〈江南全真道教〉，頁101。元代道教寺觀與道士也積極參與道教版畫的製作，如十四世紀全真教版畫《玄風慶會錄》，由劉伯榮畫、許宗儒重模畫，就動用了大量大都、杭州等地的道士及道民贊助；見Paul Katz, "Writing History, Creating Identity: A Case Study of *Xuanfeng qinghui tu*," *Journal of Chinese Religions* 29 (2001): 161-178；康豹，〈元代全真道士的史觀與宗教認同——以《玄風慶會圖》為例〉，《燕京學報》，15期（2003），頁95-107；Lucille Chia, "The Use of Print in Early Quanzhen Daoist Texts," in Lucille Chia and Hilde de Weerdts eds., *Knowledge and Text Production in an Age of Print: China, 900-1400* (Leiden: Brill, 2011), 193-201；《御製逍遙詠、玄風慶會圖》（天理：天理大學出版部，1981）。有關全真教在北方的寺觀之繪畫題材，見景安寧，〈道教全真派宮觀、造像與祖師〉（北京：中華書局，2012）。
- 197 高榮盛，〈全真家數，禪和口鼓：道士畫家黃公望瑣議（道教篇）〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，頁201。

而什麼是內丹道呢？內丹功基本原理，乃借用煉丹的術語，將人體比作爐鼎、腹部比作丹田，以精、氣、神為人體之大藥，透過凝神聚氣、調理吐納、靜坐冥想等以求煉得金丹之身，達到修「真」的境界。內丹實踐者相信在金丹大成之時，便能羽化成仙。¹⁹⁸ 因應內丹的流行，許多運用象徵、比喻的圖象，也在宋元時期的道教圈內逐漸發展成熟，如以嬰兒比喻為金丹、以虎、龍的配對比喻體內陰陽元氣之交合等俗套。這些基本的內丹圖象亦見於前舉〈內境側面圖〉（圖 35）細部中。¹⁹⁹ 大部分丹書裡的插圖旨在幫助修行者練功，圖解體內因內丹功而起的複雜變化。以南宋《修真太極混元指玄圖》中的〈內觀起火仙凡交換圖〉（圖 40）為例，²⁰⁰ 其中標為「丹」的丹田，位於五臟（心、肺、肝、脾、腎）之間。當內丹功起，煉丹者想象體內起火通明，將三尸九蟲逐出體外；而護佑人體的身神們，則聚在泥丸頭頂。《修真太極混元指玄圖》的另一插圖〈還丹訣圖〉（圖 41），則以圖表的方式圖解由腎經心至脾的陰陽升降路線。²⁰¹

黃公望所屬的內丹道社群，對這些圖象定不陌生。這點可由《道藏》所收金月巖編、黃公望傳的《抱一函三秘訣》、《抱一子三峰老人丹訣》、《紙舟先生全真直指》三本丹書得到印證。高榮盛推測此「金月巖」必為黃公望之全真師父金志陽。²⁰² 此三丹書實為內丹修煉口訣，其內容反映了上述來自南宋南宗的傳承。²⁰³

198 有關內丹的研究，見 Farzeen Baldrian-Hussein, "Inner Alehcmly: Notes on the Origin and Use of the Term Neidan," *Cahiers d'Extrême-Asie* 5 (1989-90): 163-190; Farzeen Baldrian-Hussein, "Alchemy and Self-Cultivation in Literary Circles of the Northern Song Dynasty: Su Shi (1037-1101) and His Techniques of Survival," *Cahiers d'Extrême-Asie* 9 (1996-97): 15-53; Fabrizio Pregadio, "Early Daoist Meditation and the Origins of Inner Alchemy," in Benjamin Penny ed., *Daoism in History: Essays in Honour of Liu Ts'un-yan* (New York: Routledge, 2006), 121-158; 陳兵,〈金丹派南宗淺探〉,頁 35-49; 朱越利,〈宋元南宗陰陽雙修的代表人物和經訣〉,《宗教學研究》,2010 年 2 期,頁 1-11; 張廣保,《唐宋內丹道教》(上海:上海文化出版社,2001); 高榮盛,〈全真家數,禪和口鼓〉,收入張希清等編,《黃公望與〈富春山居圖〉研究》,頁 201-12; 劉中玉,〈《富春山居圖》的創作心境與文化類型〉,收入張希清等編,《黃公望與〈富春山居圖〉研究》,頁 88。

199 其它的嬰兒圖像,見《金液還丹印證圖》(道藏,冊 3,頁 151)。

200 (宋)《修真太極混元指玄圖》(道藏,冊 3,頁 102)。

201 (宋)《修真太極混元指玄圖》(道藏,冊 3,頁 100)。

202 高榮盛,〈全真家數,禪和口鼓——道士畫家黃公望瑣議(道教篇)〉,收入張希清等編,《黃公望與〈富春山居圖〉研究》,頁 192。

203 (元)金月巖編、黃公望傳,《抱一函三秘訣》(道藏,第 10 冊,頁 695-704);(元)金月巖編、黃公望傳,《抱一子三峰老人丹訣》(道藏,冊 4,頁 973-982);(元)金月巖編、黃公望傳,《紙舟先生全真直指》(道藏,冊 4,頁 382-384)。有關此三書的介紹,見劉中玉,〈《富春山居圖》的創作心境與文化類型〉,收入張希清等編,《黃公望與〈富春山居圖〉研究》,頁 87-88; 高榮盛,〈全真家數,禪和口鼓:道士畫家黃公望瑣議(道教篇)〉,收入張希清等編,《黃公望與〈富春山居圖〉研究》,頁 206-208; Kristopher Schipper and Franciscus Verellen eds., *The Taoist Canon*, vol. 2, 1172-1173, 1186.

其中如《抱一函三秘訣》，則結合丹學及《易經》的數理學，附有十餘幅內丹的解說圖，如〈元炁始終陰陽升降之圖〉（圖 42），²⁰⁴基本上把人體內的小宇宙以長條狀的圖表列出，上端離卦表示日，下端坎卦表示月，而圖表內所示之黃庭、丹田等相關位置，皆與前文討論之南宋〈體象陰陽升降圖〉（圖 34）中身體各部位的標題文字大致雷同，頭部對應圖表上端的太玄、崑崙、玉山上京（即玉京山），而腎以下則為苦海。又如黃公望列名為傳人的另一部丹書《抱一子三峰老人丹訣》，引呂洞賓語，以「天邊日月輪」為修行口訣，²⁰⁵即取日月為自身元氣之象徵。同書也以嬰兒來比喻丹法大成：

有如金蟬脫殼，身外有身，陽神出現，如嬰兒肌體鮮潔，神采瑩然，體同虛空，聚則成形，散則無窮……此是天仙大成之法，長生不死之術盡矣。²⁰⁶

上述黃公望對元代全真教所流傳之內丹文書的參與，有助於吾人進一步探討黃公望為道教交遊圈所作之山水畫的道教畫意。現藏北京故宮博物院的〈快雪時晴〉（圖 43），除了是一幅極具元代文人特色的雪圖，²⁰⁷亦是黃公望將道教語彙融入傳統雪圖所營造之內丹山水。此卷雪景山水由水墨為基調，其中最為醒目的兩個母題，皆與內丹有關：一為轉折延展至天際的平臺狀山崖；另一則為遠處一抹丹霞中的圓形紅太陽。其中，平臺造型在元代山水畫史上尤為特殊，經常出現在黃公望的山水畫中，並與柱狀垂直的山峰母題結合，如前文提到送給楊維禎的〈九珠峰翠〉（圖

204（元）金月巖編、黃公望傳，《抱一函三秘訣》（道藏，冊 10，頁 702）。

205（元）金月巖編、黃公望傳，《抱一子三峰老人丹訣》（道藏，冊 4，頁 976）。

206（元）金月巖編、黃公望傳，《抱一子三峰老人丹訣》（道藏，冊 4，頁 978）。

207 此畫目前裱於趙孟頫書「快雪時晴」四大字、元人題跋數起之後、明代徐賁呼應黃公望原畫所作之〈快雪時晴〉之前。圖版見余輝主編，《故宮博物院藏文物珍品大系：元代繪畫》（上海：上海科學技術出版社，2005），圖 23，頁 66-67。有關此畫的相關研究，見徐邦達，《古書畫偽訛考辨》（南京：江蘇古籍出版社，1984），下卷，頁 76-79；石守謙，《風格與畫意：反思中國美術史》，頁 184、186-187、408（註 6）；陳韻如，〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉，頁 206-211。

36)、以及贈給班彥功(班惟志)的〈九峰雪霽〉(1349)(圖44)等,²⁰⁸是黃公望晚年愛不釋手的造型。至於丹日的表現,在幾件明代浙派的山水作品中還繼續出現,並在構圖上與黃公望之〈快雪時晴〉相似,如上海博物館藏張路的〈雜畫冊〉的日景山水(圖45),²⁰⁹其可能隱含的道教畫意值得未來進一步探索。

「臺」在道教視覺裡與仙山、升天、丹道有關。《度人經》裡提及天界最高之臺,乃為「鬱羅蕭臺»,位於「天中之天」的大羅天。²¹⁰鬱羅蕭臺被應用在宋代齋醮儀式及內丹修煉,如宋太宗就曾命名畫家呂拙為太清宮的鬱羅蕭臺繪製建築草圖,而宋徽宗也在宮中所建之九層式「鬱羅蕭臺」舉行羅天大醮。²¹¹應用在內丹術上,鬱羅蕭臺即對應於人頭頂泥丸處,如〈體象陰陽升降圖〉(圖34)所示山頂右上角的位置。²¹²

宋代以來的道教仙山圖式,特別強調山頂有平臺的構造。此乃吸收了漢代以來神仙圖畫的傳統,再加上唐宋時期風水理論對此類山形造型的發揚。漢代畫像石中

208 石守謙,《風格與畫意:反思中國美術史》,圖106,頁184-185、407-408(註5)。有關班惟志,見陳履生,〈黃公望的交游及對其思想、藝術的影響〉,《美術研究》,1986年4期,頁68。有關黃公望的平臺山崖與十世紀北方荆浩山水風格的關聯,見陳韻如,〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉,頁209-210。此外,類似黃公望的平臺母題也出現在十四世紀後半陸廣的山水畫中,如1369年為道友伯顯畫的〈丹臺春曉〉(The Metropolitan Museum of Art, New York, Edward Elliot Family Collection, Purchase, The Dillon Fund Gift 1982.2.2)。此畫中的丹臺位於畫心正中,在矮欄的圍繞中有二層式的壇,似與道教煉丹有關。圖版及相關解說見 Stephen Little and Shawn Eichman, *Taoism and the Arts of China* (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2000), 365, pl. 142; Wen Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, pl. 114, 472, 474-475。

209 Stephen Little, *Ming Masterpieces from the Shanghai Museum* (LACMA, 2013), 23, fig. 8.2.

210 此語出自《度人經》(道藏,冊1,頁3、72、86、132、158、262、303、330、337、405)。有關道教天界的結構,見 Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 98-106; 尹翠琪,〈《正統道藏》本《三才定位圖》研究:北宋徽宗朝的道教宇宙神譜〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,33期(2012),頁113-162。其他如南宋的超度儀式道場上,另設有升天臺,位於升天橋之末端。見黃士珊,〈從《道藏》的「圖」談宋代道教儀式的空間性與物質性〉,《藝術史研究》,13期(2011),頁60-61。

211 Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 83。鬱羅蕭臺與玉京山在晚期道教物質文化中形成了一組仙山的格套,其格式化的圖式可見現藏大英圖書館元末明初的《玉樞經》、臺灣國家圖書館明代《度人經》木刻版畫等,皆描繪一九層塔式樓臺矗立於一上寬下窄狀若偃盆的玉京山上,四周為大海。

212 相關研究,見張丹丹,〈傳世道教法衣圖像研究之「鬱羅蕭臺」〉,《道教文化研究中心通訊》,25期(2012),頁1-4。

所呈現西王母所居之崑崙山，其造型就是上寬下窄，以表現懸圃或偃盆的構造，²¹³ 巫鴻認為這樣的仙山模式或也受到與長生不死之藥——靈芝——之造型的啓發。²¹⁴ 除了崑崙山以外，漢代圖象描繪仙人活動的仙山，亦多為平臺的設計，如東漢四川彭山崖墓石棺所刻繪的平頂式梯形仙臺，上坐有仙人對奕、拂琴等（圖 46）。²¹⁵ 唐宋風水似乎也吸收了這個來自古代仙境的圖象典範，將偃盆狀或山頂方平的山峰，歸納為吉地的一種類型（圖 25d），「主出文武及憲官」。²¹⁶ 此仙山圖式廣泛地出現在宋元道教圖畫中，如《道藏》所存北宋張商英上呈宋徽宗的《三才定位圖》中所繪之天界圖（圖 47），處於中央的玉京山被其他橫向延伸的三十二天環繞著。²¹⁷ 玉京山平頂、柱身的山峰造型與〈九峰雪霽〉（圖 44）中央主峰的母題極為相似，只不過黃公望將其柱身部分又刻意拉長。這樣看來，黃公望對平臺母題的愛好，應該也有這層道教仙山的意涵。

南宋以來流傳在南方的內丹圖象，對崑崙山式的平臺仙山有新的詮釋。平頂式的崑崙山不僅是修行者存想自己高奔、白日升天時的跳板，更是自身的化現。以南宋時期由天心派路時中建立的玉堂大法手冊《無上三天玉堂正宗高奔內景玉書》為例，其中一系列幫助道士內煉、存想日月精華的插圖（圖 48），每一幅之后附有一

213 如東漢米脂墓門立柱畫像石所示之平頂柱身山形，見鄭岩，〈彎曲的柱子——陝北東漢畫像石的一個細節〉，收於巫鴻、朱青生、鄭岩編，《古代墓葬美術研究》（長沙：湖南美術出版社，2013），輯 2，圖 19，頁 161；Jeongsoo Shin, "From Paradise to Garden," fig. 2, 12；尹翠琪，〈《正統道藏》本《三才定位圖》研究〉，圖 19，頁 159。有關西王母與懸圃的討論，包括其造像在南北朝庭園設計的運用，見 Jeongsoo Shin, "From Paradise to Garden," 13-20。據竹浪遠的研究，唐代山水詩中不乏吟誦所謂「崑崙圖」或「天柱山圖」的例子，或可作為從漢代延續下來的崑崙仙山模式之文字記載。見竹浪遠，〈唐代山水畫の主題に關する研究——神仙山水と樹石畫を中心に——〉，頁 259、264-265。發展於唐代佛教宇宙圖像的須彌山，即承襲了崑崙山的模式呈山頂平臺與山體如柱的結合。

214 巫鴻，〈漢代道教美術試探〉，收於鄭岩、王睿編，《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編》（北京：生活，讀書，新知三聯書店，2005），頁 465-466。

215 羅二虎，《漢代畫像石棺》（成都：巴蜀書社，2002），圖 36，頁 52；此石棺畫像拓本亦發表於鄭岩，〈彎曲的柱子——陝北東漢畫像石的一個細節〉，圖 18，頁 160。

216（宋）王洙，《圖解校正地理新書》，卷 3，〈岡原吉凶下〉，頁 130。道士冷謙所畫的〈白嶽圖〉（1343），其畫面偏左的最高山，就是山頂方平的吉地造型；圖版見石守謙，《風格與畫意：反思中國美術史》，圖 78，頁 151。

217（宋）張商英，《三才定位圖》（道藏，冊 3，頁 125）。有關此圖的最新研究，見尹翠琪，〈《正統道藏》本《三才定位圖》研究〉。

道符，然後是師徒秘傳的口訣。²¹⁸ 存想太陽的插圖系列共有九圖。九圖中的前幾幅，皆描繪修道者或坐或立於平臺上，面對圓形的太陽存想。隨後的幾幅，則描繪他乘火雲、金龍，升天朝覲，最後內景通明、與道合真。²¹⁹ 其中的火龍，即對應於體內的心臟，²²⁰ 而大海則象徵著臍下的丹田。²²¹ 口訣中道師提醒修行者「存自身為崑崙山」，²²² 於每月不同時日清齋靜坐，循序漸進地存想太陽與月亮的光芒照射己身。如每月一日，「從崑崙頂上望見日光，耀日中金光射我」。到了每月九日，則「存日降火雲成橋，我身從崑崙峰頂騎火雲上奔日宮」。十三日稍有變化，「存自己如前從峰頂乘金龍火橋上奔日宮」。等到十五日時，已「存身入日朝拜帝君」。此時身之內景已金耀煥明，達到「純陽」的內丹境界。

上述南宋玉堂大法插圖中重復出現的平臺式山形與太陽，實乃修丹者熟悉的象徵圖式，也對吾人了解〈快雪時晴〉的道教畫意極為關鍵。畫中那高聳雲霄的平臺，除了可能援引南宋內丹圖傳統中所象徵的修行者身體外，也呼應了黃公望傳的《抱一子三峰老人丹訣》結語中對道教仙境的追求：

四肢五臟筋骨就，金胎脫殼赴蓬萊……補滿泥丸宮裡去，逍遙歸上玉京山。²²³

〈快雪時晴〉中火紅的太陽，相對於冰冷的雪景，一水一火，形成強烈的陰陽對比，正呼應了內丹術強調的「心火與腎水相交，煉而為精華」。²²⁴ 石守謙提出雪景中出現朝陽的設計「或許與道教中吸納日月光華以助修煉之道有關。」²²⁵ 他並指出

218 原圖見（宋）路時中，《無上三天玉堂正宗高奔內景玉書》（道藏，冊4，頁123-125）；另有存思月之系列插圖，見 DZ221, 4:125c-128b。與此書插圖類似、但較簡化的存思日、月、北斗之高奔內境圖系列，也見於天心派的另一部道經（宋）路時中，《無上玄元三天玉堂大法》（道藏，冊4，頁8-9）。李志鴻指出，玉堂大法的齋醮儀式融合了各派，反映兩宋之後各道法體系的「內丹外符」或「內修外法」，也就是將早期自身修煉的內丹用於儀式上；見李志鴻，〈天心正法與兩宋道教的齋醮之變〉，《世界宗教研究》，1期（2008），頁58-66。

219（宋）路時中，《無上三天玉堂正宗高奔內景玉書》（道藏，冊4，頁123-125）。

220 清代流傳多幅不同版本的《修真圖》，皆在心臟的部分示有文字為「龍從火裡出」（此語已出現在北宋內丹論述）；見戴思博（Catherine Despeux）著、李國強譯，《〈修真圖〉——道教與人體（Taoïsme et corps humain: Le xiuzhen tu）》，頁125。

221 此語出（宋）路時中，《無上玄元三天玉堂大法》（道藏，冊4，頁8）。

222（宋）路時中，《無上三天玉堂正宗高奔內景玉書》（道藏，冊4，頁123）。比較同頁中類似的語言：「存自己丹田為大海，日從海出，本身坐頂門，身如山石。」

223（元）金月巖編、黃公望傳，《抱一子三峰老人丹訣》（道藏，冊4，頁978-979）。

224 戴思博（Catherine Despeux）著、李國強譯，《〈修真圖〉——道教與人體（Taoïsme et corps humain: Le xiuzhen tu）》，頁124。

225 石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁408（註6）。

紅太陽可能是煉丹用的丹砂（cinnabar）畫成。²²⁶ 不可否認，丹砂乃為中國重彩設色畫的基本原料，並非道教繪畫所獨有。²²⁷ 但比較當時元代文人圈所流行以水墨為基調的雪景山水畫，則從未見以鮮紅的丹砂突出雪景中之丹日的作法。從這點看來，黃公望以丹砂作太陽，實為一絕。吾人或可再從丹砂或紅色在顏料之外所富有的道教意涵這點來進一步考慮黃公望在雪景山水中以丹砂作日的道教畫意。

首先，丹砂在道教煉丹、養生術的地位非凡。根據李約瑟等科學史學者的分析，丹砂就相當於化學成分中的汞硫化物（mercuric sulphide），²²⁸ 呈血紅色或霞紅色。丹砂若與青色的氧氣接觸融合，則變為礦石（ore），經過兩百年綠化、三百年後則為鉛（lead），此後再過兩百年，即變銀（silver），爾後兩百年，終化成金（gold）。從此一連串物質變化的過程看來，金丹真可謂是「丹砂之子」。²²⁹ 從道教與醫療、本草學史交疊的文字資料檢視，丹砂在唐宋本草學中即被列為玉石類的上品。現存《道藏》中的《圖經衍義本草》，更將丹砂列為玉石類之首，一改前代本草圖經將玉泉列在玉石類首席地位的前例。縱觀各本草論述中所記載丹砂的神奇功效，上至「通神明、不老、輕身神仙」，下至「主身體五臟百病，養精神、安魂魄、益氣、明目、通血脈」等。²³⁰ 無怪乎作為道教入山藏寶圖的〈五嶽真形圖〉即多處標有「流珠」（即丹砂）之出處；陝西何家村出土的唐代文物中亦發現裝有朱砂的藥盒及其他疑似煉丹器的銀器。²³¹

值得注意的是，並非所有可用來作畫的丹砂都有煉丹、醫療的價值。流傳在北宋到明的本草圖經一再強調只有光明瑩徹的絕好上品才能為醫家所用，如光明砂、

226 石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁184。這點似乎呼應了夏文彥（ca. 1312-1370）《圖繪寶鑒》所載善於寫貌的北宋道士李德柔，據說其設色就是用土石自製之朱鉛，為俗人所不能；見夏文彥（ca. 1312-70），《圖繪寶鑒》（中國書畫全書，冊2，頁861）。

227 有關中國繪畫的顏料，見于非閩，《中國畫顏色的研究》（北京：朝花美術出版社，1955）；英文翻譯見 Fei'an Yu, *Chinese Painting Colors: Studies on their Preparation and Application in Traditional and Modern Times*, translated by Jerome Silbergeld and Amy McNair (Seattle: University of Washington Press, 1988).

228 參照 Joseph Needham 整理的化學元素表第122項；見 Joseph Needham et al., *Science and Civilisation in China*, vol. 5, *Chemistry and Chemical Technology. Part 2, Spagyric Discovery and Invention: Magisteries of Gold and Immortality*, 177.

229 Joseph Needham et al., *Science and Civilisation in China*, vol. 3, *Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth*, 639.

230（明）《圖經衍義本草》（道藏，冊17，頁274）。

231 Joseph Needham et al., *Science and Civilisation in China*, vol. 5, *Chemistry and Chemical Technology, part 2, Spagyric Discovery and Invention: Magisteries of Gold and Immortality*, fig. 1335 (unnumbered page between 304 and 305); Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 178; Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, 178.

雲母砂等。至於那些不堪入藥者，「惟可畫色耳」，似乎暗示了可入藥的丹砂比可製成畫色的丹砂稀貴。²³² 但其中也不乏藥、畫兩相宜的丹砂，如馬牙砂。²³³ 某些丹砂則只適合用藥，因顏色偏黃、黑，不宜用來作畫，如土砂。

由於丹砂在上述道教煉丹的地位，它也成為內丹道非常重要的象徵之一。黃公望以丹砂作太陽，或也呼應了他所參與編輯的內丹訣書《抱一子三峰老人丹訣》中以「丹日」喻「金丹」，所謂「一粒金丹頂上紅」、「金液還丹滿頂紅」，²³⁴ 紅紅的太陽在此就象徵著金丹大成後體內所生的「陽神」。與《道藏》的內丹插圖相比（圖 48），〈快雪時晴〉圖中雖無大海，卻為滿山遍野的雪景取代，也許這片雪景也意味著身體內境裡的丹田。畫中下緣，出現一高起於臺上的建物，可能是一簡樸的道觀或全真道院，內有香爐置於供桌上，供桌前則有一半隱半現的蓮花座。此屋內擺設的道壇和道像，間接地暗示了此畫的宗教性。²³⁵ 畫中雖有寺觀，卻無顯見的人跡，此寂靜的雪景，似乎也表達了修丹者在凝神定氣、水火交融後所感受到的清新與平靜。從這個角度看來，雪景山水雖為元代文人畫家共同喜好的畫題，將雪圖模式巧妙地轉化為宗教性的內丹內境山水者，獨黃公望一人。〈快雪時晴〉圖的受畫者，很可能是對內丹也有研究的莫昌。²³⁶ 作為此畫的觀畫者，莫昌對畫中虛靜、純陽的內丹畫境應也了然於心。

黃公望在〈快雪時晴〉中所建立的道教內丹山水，似乎還流傳在明代浙派畫家的作品中。前舉張路的日景山水（圖 45），出自他的〈雜畫冊〉，現藏上海博物

232 蘇穎、趙宏岩編，《〈本草圖經〉研究》，頁 183；（明）《圖經衍義本草》（道藏，冊 17，頁 275）。

233（明）《圖經衍義本草》（道藏，冊 17，頁 274-275）。

234（元）金月巖編、黃公望傳，《抱一函三秘訣》（道藏，冊 10，頁 978）。

235 James Cahill 依據此蓮花座判斷此為母題乃為一佛像雕塑；見 James Cahill, "The Yuan Dynasty (1271-1368)," in Richard Barnhart et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting* (New Haven: Yale University Press, 1997), 169. 筆者意見與 Cahill 相左。蓋道教神像受佛教藝術影響從唐代後就出現蓮花座的尊像。以石窟雕塑為例，如唐代四川仁壽縣壇神岩第號「三寶窟」造像（紀年 749），見胡文和，《中國道教石刻藝術史》（北京：高等教育出版社，2004），下冊，頁 171，圖 102。又以繪畫為例，如翁萬戈家藏南宋梁楷的白描道教繪畫，主尊的道像就坐於一蓮花座上；圖版見 Stephen Little and Shawn Eichman, *Taoism and the Art of China*, 178, fig. 37. 有關此畫的相關研究，見林聖智，〈南宋の道教における地獄救済の圖像學——傳梁楷「黃庭經圖卷」考〉，《佛教藝術》，268 期（2003），頁 93-118；Sheng-chih Lin, "The Iconography of Daoist Salvation from Hell: A Thematic Re-identification of Illustration of the Classic of the Yellow Court (Huangting jing)," *Orientalism* 38.3 (2007): 66-68; Anning Jing, "Descent of the Holy Ancestor: A Re-Reading of Illustration of the Classic of the Yellow Court," *Orientalism* 38.3 (2007): 69-72.

236 莫昌生平可參考〈莫隱君墓誌銘〉，見（元）凌雲翰，《柘軒集》（臺北：新文豐出版公司，1989，叢書集成續編，冊 137，頁 697-698）；陳韻如，〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉，頁 208-209。

館。全冊以描繪道教八仙等人物題材為主，唯獨附了兩頁山水畫，令人玩味。兩頁山水之一，即為這幅丹日烘山，其丹日的母題以及龍脈轉折、聳入天際的山巒造形，基本上源于黃公望〈快雪時晴〉雪圖中的構圖。那麼張路的日景山水，是否亦具內丹的意味？雖然目前沒有太多直接的證據來說明這個問題，但由一些間接的資料，或許可推測它與黃公望的〈快雪時晴〉一樣具有內丹的道教畫意。首先，張路此套冊頁中除了這幅日景山水，還有另一頁以純水墨為主的山水畫，描繪圓月映照水波的夜景。若將二幅合起來看，則形成一日一月、一山一水的陰陽對比，不僅饒富道教趣味，其日、月的母題也與前舉《道藏》存想日月精華的插圖（圖 48）不謀而合。其次，張路〈雜畫冊〉中的八仙，如鍾離權、呂洞賓、劉海蟾等，都與宋元的丹道有關。²³⁷ 那麼把加入畫有內丹仙人畫冊的山水畫，視為具有內丹隱喻的道教山水，應該也不為過。

結語：「寫真山之形」

本文標題語——「寫真山之形」，出自黃公望的《寫山水訣》：「衆峯如相揖遜，萬樹相從，如大軍領卒，森然有不可犯之色，此寫真山之形也。」黃公望挪用了風水的意象，以「寫真山之形」比喻山水畫中隱藏的宇宙秩序。若以它來總結全文，「寫真山之形」不僅串連了文中所討論的真形圖、風水圖、與山水畫，並有效地點出此三者圖象群之間對「真山水」的共通關懷。此三者關係的建立，為道教圖象或傳統山水畫的研究，提供了一個跨學科的研究試例。

真形圖與風水圖雖然功能不同，但是其對氣、真形等觀念的強調，及將山水內在之氣賦予視覺語彙之詮釋的具體作法，則有很多相似處。若與廣義的山水畫相比，本文所討論的這兩類山水圖所採用的視覺語彙則皆偏抽象，許多圖例皆以類似流體狀、虛實相間的非具象符號，傳達山嶽的真氣和真形。然而這其中也不乏雜糅以較具象、狀物的手法來表現山之真形的圖例，這點尤其在強調形勢的風水圖傳統中最為明顯。真形圖中雜糅道教天書等復古風擬文字的特點，卻不見於風水圖，這點或可視為道教內部秘傳資料的一大視覺特質，值得往後繼續觀察。再從龍、穴等風水觀念來看，風水圖強調龍脈與穴的互組關係，而真形圖似乎更重視具有洞天等多層次道教象徵意味的洞穴本身。總的來說，這些圖在以往不受藝術史研究的重

237 從現存許多風行於明代的道教仙人畫看來，其所描繪的仙人中，又似乎以擅長內丹的劉海蟾最廣受歡迎，許多宮廷或浙派畫家，如商喜、劉俊以及其它沒有留名的畫家都畫過。

視，而在以文字資料為主的宗教、歷史、哲學研究中亦未進入研究材料的主流，稱它們為研究者之盲點，實不為過。如此看來，將書籍保存的符圖、圖形、圖表加入藝術史研究的「工具箱」，正是以藝術史的法門積極正視文化研究中的盲點，不僅有助拓廣藝術史的視野，也藉由這些所謂盲點，連接了以往被學術標籤截然分開的學科。

反觀遼墓發現的山水畫軸、北宋宮廷畫家郭熙的山水藝術，是否直接受到上述來自山水圖傳統的影響、反映風水的真形？在缺乏直接證據的前提下，與其主張某一現象直接影響（influence）了另一現象，不如把這些不同但相關的現象視為文化的載體或多重面向，以調適（adaptation）、挪用（appropriation）、再構（reframing）、重塑（remodeling）等更強調交融、雜糅的多元視角來思考這些耐人尋味的歷史共象。而道教山水觀，則為我們進一步探索這些共象提供了一個有效的視點。本文以有限的山水圖例，試舉風水原則在山水畫中的運用。除了山水畫外，其他如龍圖、強調奇觀式山水的地理版畫、或甚至尚未受到美術史學界系統性研究的符籙，都值得日後繼續以風水的角度進一步關注。

以道教山水觀的視點重新檢視已廣受文人畫研究者討論再三的元代山水畫名家黃公望，我們所看到是煥然不同的真山之形。面對黃公望亦道亦文、既通畫理又諳「道」理的複雜個人特質，吾人不得不打破以往視文人文化、宗教為二互不相干的知識體系之思辨模式，重新評估眾多文化因子在黃公望藝術創作上所激蕩出不凡的山水意象。黃公望不僅在他所寫的畫訣及畫作中挪用了風水原則，更以流行於文人雅士間的雪景格套，加入來自道教內丹的語彙，重塑出令人耳目一新的內丹山水。至於這些由他所引進的內丹山水語彙是否在其他畫家的作品中散播與再構，亦是未來值得繼續追索的問題。

以博學聞名的宋代史學家鄭樵（1104-1162）在他畢生之作《通志》二十略中的〈圖譜略〉，曾精彩地以經、緯比喻「圖」與「書」在知識建構上的交錯關係，警惕治學者應圖、文並重，相互參照，缺一不可：

圖，經也，書，緯也，一經一緯，相錯而成文……見書不見圖，聞其聲不見其形；見圖不見書，見其人不聞其語……古之學者為學有要，置圖於左，置書於右，索象於圖，索理於書。²³⁸

238（宋）鄭樵，王樹民點校，《通志二十略》（北京：中華書局，1995），下冊，頁1825。

反觀我們的時代，當藝術史學日益走向跨學科研究之路時，吾人是否也重新思考「圖」與「畫」在視覺文化的交錯關係呢？

〔後記〕謹以此文獻給我的藝術史啟蒙恩師石守謙先生。本文部分內容改寫自筆者之英文書拙作。部分研究，曾於中研院史語所、芝加哥大學、香港中文大學、耶魯大學、加州州立大學洛杉磯分校等地公開演講時，承蒙與會學者們提供寶貴意見。本稿修改過程中，亦受益於兩位審稿人的指教，在此一併致謝。

引用書目

一、傳統文獻

- (漢至晉)《太上老君中經》，北京：文物出版社、上海：上海書店、天津：天津古籍出版社，1988，道藏，冊 27，DZ1168。
- (魏晉南北朝)《女青鬼律》，道藏，冊 18，DZ790。
- (晉)葛洪，《抱朴子內篇》，道藏，冊 28，DZ1185。
- (晉)郭璞，《葬書》，香港：迪志文化出版有限公司，1999，文淵閣四庫全書電子版，冊 808。
- (晉)郭璞，《青囊海角經》，臺北：鼎文書局，1977，古今圖書集成，冊 47。
- (六朝)《漢武帝傳》，道藏，冊 5，DZ292。
- (唐)《玄覽人鳥山經圖》，道藏，冊 6，DZ434。
- (唐)《白雲仙人靈草歌》，道藏，冊 19，DZ932。
- (唐)《黃帝宅經》，道藏，冊 4，DZ282。
- (唐)《管氏地理指蒙》，古今圖書集成，冊 47。
- (唐)杜光庭，《洞天福地嶽瀆名山記》，道藏，冊 11，DZ599。
- (唐)張彥遠，《歷代名畫記》，收入《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993 冊 1。
- (唐)楊筠松，《撼龍經》，文淵閣四庫全書電子版，冊 808。
- (唐)道宣，《廣弘明集》，《大正新脩大藏經》，臺北：新文豐出版公司，1983，冊 52。
- (五代)荆浩，《筆法記》，《中國書畫全書》，冊 1。
- (宋)《太上靈寶芝草品》，道藏，冊 34，DZ1406。
- (宋)《金液還丹印證圖》，道藏，冊 3，DZ151。
- (宋)《度人經》，《道藏》，冊 1，DZ1。
- (宋)《重修宣和博古圖》，文淵閣四庫全書電子版，冊 840。
- (宋)《修真太極混元指玄圖》，道藏，冊 3，DZ150。
- (宋)《修真太極混元圖》，道藏，冊 3，DZ149。
- (宋)《神相全編》，古今圖書集成，冊 47。
- (宋)《黃帝八十一難經纂圖句解》，道藏，冊 21，DZ1024。
- (宋)《靈寶玉鑒》，道藏，冊 10，DZ547。
- (宋)《靈寶無量度人上經大法》，道藏，冊 3，DZ219。
- (宋)王洙，《圖解校正地理新書》，臺北：集文書局，1985。
- (宋)王契真編、寧全真傳，《上清靈寶大法》，道藏，冊 30-31，DZ1221。

- (宋)李昉,《太平御覽》,文淵閣四庫全書電子版,冊 893-901。
- (宋)李思聰,《進洞天海嶽表》,道藏,冊 23, DZ1062。
- (宋)沈括,《夢溪筆談》,文淵閣四庫全書電子版,冊 862。
- (宋)林靈真編,《靈寶領教濟度金書》,道藏,冊 8, DZ466。
- (宋)金允中,《上清靈寶大法》,道藏,冊 31, DZ1223。
- (宋)張商英,《三才定位圖》,道藏,冊 3, D155。
- (宋)路時中,《無上三天玉堂正宗高奔內景玉書》,道藏,冊 4, DZ221。
- (宋)路時中,《無上玄元三天玉堂大法》,道藏,冊 4, DZ220。
- (宋)蔣叔輿,《無上黃籙大齋立成儀》,道藏,冊 9, DZ508。
- (宋)張君房,《雲笈七籤》,北京:中華書局,2003。
- (宋)張君房,《雲笈七籤》,道藏,冊 22, DZ1032。
- (宋)郭思,《林泉高致》,《中國書畫全書》,冊 2。
- (宋)郭若虛,《圖畫見聞誌》,《中國書畫全書》,冊 1。
- (宋)陳田夫,《南嶽總勝集》,上海:上海古籍出版社,2002,續修四庫全書,冊 725。
- (宋)陸游,《渭南文集》,收入《巴蜀道教碑文集成》,成都:四川大學出版社,1997。
- (宋)鄭樵,王樹民點校,《通志二十略》,北京:中華書局,1995。
- (宋)蕭應叟,《元始無量度人上品妙經內義》,道藏,冊 2, DZ90。
- (金)王重陽,《重陽立教十五論》,道藏,冊 32, DZ1233。
- (元)《修真十書雜著捷徑》,道藏,冊 4, DZ263。
- (元)王逢,《梧溪集》,文淵閣四庫全書電子版,冊 1218。
- (元)夏文彥,《圖繪寶鑑》,收入《中國書畫全書》,冊 2。
- (元)金月巖編、黃公望傳,《抱一子三峰老人丹訣》,道藏,冊 4, DZ281。
- (元)金月巖編、黃公望傳,《抱一函三秘訣》,道藏,冊 10, DZ576。
- (元)金月巖編、黃公望傳,《紙舟先生全真直指》,道藏,冊 4, DZ242。
- (元)脫脫,《宋史》,文淵閣四庫全書電子版,冊 353。
- (元)凌雲翰,《柘軒集》,收入《叢書集成續編》,臺北:新文豐出版公司,1989,冊 137。
- (元)黃公望,《寫山水訣》,收入《中國書畫全書》,冊 2。
- (明)《三才圖會》,上海:上海古籍出版社,2002,續修四庫全書,1233 冊。
- (明)《太上元始天尊說北帝伏魔神咒妙經》,道藏,冊 34, DZ1412。
- (明)《洞玄靈寶五嶽古本真形圖》,道藏,冊 6, DZ441。
- (明)《圖經衍義本草》,道藏,冊 17, DZ768-769。

(明)王鏊,《姑蘇志》,文淵閣四庫全書電子版,冊 493。

(清)《古今圖書集成》,臺北:鼎文書局,1977。

(清)陸心源,《唐文拾遺》,收入《巴蜀道教碑文集成》。

二、近代論著

《海外新發現永樂大典十七卷》,上海:上海辭書出版社,2003。

上海古籍出版社,《法藏敦煌西域文獻》,上海:上海古籍出版社,1994-2005。

于非闇,《中國畫顏色的研究》,北京:朝花美術出版社,1955。

山西省博物館編,《寶寧寺明代水陸畫》,北京:文物出版社,1985。

中國社會科學院歷史研究所等編,《英藏敦煌文獻:漢文佛經以外部分》,成都:四川人民出版社,1990-1995。

尹翠琪,〈《正統道藏》本《三才定位圖》研究——北宋徽宗朝的道教宇宙神譜〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,33期,2012年,頁113-162。

王正華,〈生活、知識與文化商品:晚明福建版日用類書與其書畫門〉,《中央研究院近代史研究所集刊》,41期,2003年,頁1-85。

王育成,〈唐宋道教祕篆文釋例〉,《中國歷史博物館館刊》,1991年15-16期,頁82-94。

王育成,〈文物所見中國古代道符述論〉,《道家文化研究》,1996年9期,頁267-301。

王育成,〈道教與中國古代旱羅盤指南技術〉,《宗教學研究》,1999年2期,頁28-33。

王貴勝,〈山水畫構成圖式與風水理論〉,《美術研究》,2003年3期,頁48-55。

王靜靈,〈畫中風水:讀黃公望《富春山居圖》〉,《紫禁城》,2012年205期,頁88-99。

史箴,〈風水典故考略〉,收於王其亨主編,《風水理論研究》,天津:天津大學出版社,1992,頁11-25。

史箴,〈山水畫論與風水過從管窺:兼析山水畫緣起〉,收於王其亨主編,《風水理論研究》,天津:天津大學出版社,1992,頁198-213。

石守謙,〈神幻變化:由福建畫家陳子和看明代道教水墨畫之發展〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,2期,1995年,頁47-74。

石守謙,《風格與世變:中國繪畫史論集》,臺北:允晨文化實業股份有限公司,1996。

石守謙,《從風格到畫意:反思中國美術史》,臺北:石頭出版股份有限公司,2010。

石守謙,〈山水之史:由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉,收入顏娟英編,《中國史新論:美術考古分冊》,臺北:聯經出版事業股份有限公司,2010,頁379-475。

石守謙,《移動的桃花源:東亞世界中的山水畫》,臺北:允晨文化,2012。

白適銘,〈隱者、徵君與訪隱圖像——「吏隱」思想與唐宋文人隱逸山水畫的早期發展〉,《藝術史研究》,2012年14期,頁1-101。

- 任宗權，《道教章表符印文化研究》，北京：宗教文化出版社，2006。
- 朱越利，〈宋元南宗陰陽雙修的代表人物和經訣〉，《宗教學研究》，2010年2期，頁1-11。
- 何志國，〈我國最早的道教煉丹實物——綿陽雙包山漢墓出土金汞合金的初步研究〉，《自然科學史研究》，26卷1期，2007年，頁44-50。
- 何傳馨，〈畫中蘭亭：黃公望與富春山居圖〉，《故宮文物月刊》，326期，2010年5月，頁80-87。
- 何曉昕、羅雋，《中國風水史：中國風水是一門前途無量的學問》，北京：九州出版社，2008。
- 余欣，《神道人心：唐宋之際敦煌民生宗教社會史研究》，北京：中華書局，2006。
- 余欣，《中古異相：寫本時代的學術，信仰與社會》，上海：上海古籍出版社，2011。
- 余輝主編，《故宮博物院藏文物珍品大系：元代繪畫》，上海：上海科學技術出版社，2005。
- 林富士，〈「舊俗」與「新風」——試論宋代巫覡信仰的特色〉，《新史學》，24卷4期，2013年，頁1-54。
- 林麗江，〈晚明徽州墨商程君房與方于魯墨業的開展與競爭〉，《法國漢學》，13期，2010年，頁121-197。
- 吳亞魁，《江南全真道教》，香港：中華書局，2006。
- 巫仁恕，〈晚明的旅遊活動與消費文化——以江南為討論中心——〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，41期，2003年，頁87-143。
- 巫鴻，〈漢代道教美術試探〉，收於鄭岩、王睿編，《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編》，北京：生活，讀書，新知三聯書店，2005，頁455-484。
- 巫鴻，《廢墟的故事》，上海：上海人民出版社，2012。
- 李志鴻，〈天心正法與兩宋道教的齋醮之變〉，《世界宗教研究》，2008年1期，頁58-66。
- 李定信，《四庫全書堪輿類典籍研究》，上海：上海古籍出版社，2007。
- 李清泉，〈葉茂臺遼墓出土《深山棋會圖》再認識〉，《美術研究》，2004年1期，頁62-68。
- 李清泉，《宣化遼墓：墓葬藝術與遼代社會》，北京：文物出版社，2008，頁203-212。
- 李達，《圖解中國古代測繪學撼龍經》，西安：陝西師範大學出版社，2009。
- 李遠國，〈論道教符籙的分類：兼及符籙與中國文字的關係〉，《宗教學研究》，1997年2期，頁39-52。
- 李遠國，〈豐都宗教文化與聖跡的調查報告〉，收入林富士、傅飛嵐編，《遺跡崇拜與聖者崇拜》，臺北：允晨文化出版社，1999，頁357-405。
- 李遠國，〈符籙的種類與結構〉，收於陳耀庭、張澤洪編，《道教儀禮》，香港：青松觀香港道教學院，2000，頁90-118。
- 李遠國，〈大禹崇拜與道教文化〉，《中華文化論壇》，2012年1期，頁27-32。
- 李霖燦，《中國美術史稿》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，1987。

- 李豐楙，《六朝隋唐仙道類小說研究》，臺北：學生書局，1986。
- 李豐楙，〈六朝道教洞天說與遊歷仙境小說〉，《小說戲曲研究》，1期，1988年，頁3-52。
- 李豐楙，《不死的探求：抱朴子快讀》，海口：海南出版社，2004。
- 李豐楙、張智雄，〈書符與符號：正一符法的圖像及其象徵〉，《清華學報》，40卷3期，2010年，頁327-364。
- 金身佳，《敦煌寫本宅經葬書校注》，北京：民族出版社，2007。
- 俞孔堅，《理想景觀探源：風水的文化意義》，北京：商務印書館，1998。
- 姜生，〈東嶽真形圖的地圖學研究〉，《歷史研究》，2008年6期，頁40。
- 姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史：南北朝隋唐五代卷》，北京：科學出版社，2010。
- 姜守誠，〈天水放馬灘秦墓（M14）出土的繫虎及博局板畫考述〉，《新史學》，24卷2期，2013年，頁1-33。
- 胡文和，《中國道教石刻藝術史》，北京：高等教育出版社，2004。
- 范淑英，〈隋唐墓出土的古鏡：兼論隋唐銅鏡圖文的復古問題〉，收於巫鴻、朱青生、鄭岩編，《古代墓葬美術研究》，長沙：湖南美術出版社，2013，輯2，頁271-301。
- 孫克寬，《元代道教的發展》，臺中：東海大學，1968。
- 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，南京：江蘇古籍出版社，1984。
- 翁善良，〈成都東郊北宋張確夫婦墓〉，《文物》，1990年3期，頁1-13。
- 高榮盛，〈全真家數，禪和口鼓：道士畫家黃公望瑣議（道教篇）〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，北京：文物出版社，2011，頁188-214。
- 宿白等編，《中國美術全集繪畫篇·12·墓室壁畫》，北京：文物出版社，1989。
- 常熟市文聯編，《黃公望研究文集》，南京：江蘇美術出版社，1987。
- 康保成、孫秉君，〈陝西韓城宋墓壁畫考釋〉，《文藝研究》，2009年11期，頁79-88、169-71。
- 康豹，〈元代全真道士的史觀與宗教認同——以《玄風慶會圖》為例〉，《燕京學報》，15期，2003年，頁95-107。
- 張丹丹，〈傳世道教法衣圖像研究之「鬱羅蕭臺」〉，《道教文化研究中心通訊》，25期，2012年，頁1-4。
- 張光賓，《元四大家》，臺北：國立故宮博物院，1975。
- 張光賓，〈無用師與黃公望富春山居圖卷〉，《藝術家》，6期，1975年，頁61-72。
- 張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，北京：文物出版社，2011。
- 張勛燎，〈我國南方宋明墓葬出土墓券堪輿羅經圖和有關方位文字考——兼論堪輿與道教的關係〉，《南方民族考古》，2011年7期，頁305-358。
- 張勳燎、白彬，〈成都宋墓出土真文石刻與太上真元大道〉，《考古》，2004年9期，頁65-72。

- 張勛燎、白彬，《中國道教考古》，北京：線裝書局，2006。
- 張廣保，《唐宋內丹道教》，上海：上海文化出版社，2001。
- 莊宏誼，〈道教的神祕面紗：符〉，收於蘇啟明編，《道教文物》，臺北：歷史博物館，1999，頁 20-26。
- 許宜蘭，《道經圖像研究》，成都：巴蜀書社，2009。
- 許頤平主編、程子和點校，《圖解管氏地理指蒙》，北京：華齡出版社，2009。
- 郭樹森，〈全真道傳入江西及其蕃衍〉，《江西社會科學》，1996年9期，頁 30-34。
- 陳兵，〈金丹派南宗淺探〉，《世界宗教研究》，1985年4期，頁 35-49。
- 陳兵，〈元代江南道教〉，《世界宗教研究》，1986年2期，頁 66-80。
- 陳俊吉，〈山西寶寧寺水陸道場繪畫研究〉，臺北：國立藝術大學碩士論文，2009。
- 陳榮，《古讖緯研討及其書錄解題》，臺北：國立編譯館，1991。
- 陳履生，〈黃公望的交游及對其思想、藝術的影響〉，《美術研究》，1986年4期，頁 67-72、8。
- 陳韻如，〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，收入《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院，2001，頁 266-285。
- 陳韻如，〈早春圖〉解說，收錄林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》，臺北：國立故宮博物院，2006，頁 75-77。
- 陳韻如，〈畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2009。
- 陳韻如，〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉，《中正大學中文學術年刊》，16卷2期，2010年，頁 193-220。
- 傅申，〈兩卷富春山居圖的真偽：徐復觀教授《大疑案》一文的商榷〉，《明報月刊》，111期，1975年，頁 35-46。
- 傅申主講、朱惠良等整理，〈董巨派名筆：富春卷與剩山圖的原貌〉，《故宮文物月刊》，326期，2010年5月，頁 88-101。
- 傅立萃，〈謝時臣的名勝四景圖——兼談明代中期的壯遊〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，4期，1997年，頁 185-222。
- 勞格文，施康強譯，〈中國的文字與神體〉，《法國漢學》，1997年2期，頁 76-85。
- 景安寧，《道教全真派宮觀、造像與祖師》，北京：中華書局，2012。
- 程建軍，《藏風得水：風水與建築》，北京：中國電影出版社，2005。
- 賀西林、李清泉，《中國墓室壁畫史》，北京：高等教育出版社，2009。
- 黃士珊，〈從《道藏》的「圖」談宋代道教儀式的空間性與物質性〉，《藝術史研究》，13期，2011年，頁 45-74。
- 黃士珊，〈唐宋時期佛教版畫中所見的媒介轉化與子模設計〉，收入石守謙、顏娟英編，《藝

- 術史中的漢晉與唐宋之變》，臺北：石頭出版股份有限公司，2014，頁 385-434。
- 黃立芸，〈元方從義〈神嶽瓊林圖〉之研究〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2002。
- 楊仁愷，〈葉茂臺遼墓出土古畫的時代及其他〉，《文物》，1975年12期，頁 37-39。
- 楊麗靜，〈從楊維禎看元代道教與元詩〉，南京：南京師範大學碩士論文，2003。
- 蒲慕州，《追尋一己之福：中國古代的信仰世界》，臺北：麥田出版股份有限公司，2004。
- 趙晶，〈黃公望「全真家數」考〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，北京：文物出版社，2011，頁 215-222。
- 劉中玉，〈《富春山居圖》的創作心境與文化類型〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，北京：文物出版社，2011，頁 83-95。
- 劉沛林，〈風水中的「地母崇拜」和女陰象徵〉，《自然科學史研究》，14卷1期，1995年，頁 69-75。
- 劉祥光，〈宋代風水文化的擴展〉，《臺大歷史學報》，45期，2010年，頁 1-78。
- 劉祥光，《宋代日常生活中的卜算與鬼怪》，臺北：政大出版社，2013。
- 劉曉明，《中國符咒文化大觀》，南昌：百花洲文藝出版社，1995。
- 劉藝，《鏡與中國傳統文化》，成都：巴蜀書社，2004。
- 鄭岩，〈彎曲的柱子：陝北東漢畫像石的一個細節〉，收於巫鴻、朱青生、鄭岩編，《古代墓葬美術研究》，輯 2，頁 149-167。
- 鄭素春，《元朝統治下的茅山道士》，臺北：蒙藏委員會，1999。
- 鄭素春，〈元代全真道長春宗派的南傳：以金志陽法脈為主的的研究〉，《丹道研究》，2006年，頁 134-186。
- 鄭素春，〈金元全真道中原地區以外的傳教活動〉，《成大歷史學報》，39期，2012年，頁 61-108。
- 蕭啓慶，〈元朝多族士人的雅集〉，《香港中文大學中國文化研究所學報》，6期，1998年，頁 197-203。
- 蕭登福，《道教星斗符印與佛教密宗》，臺北：新文豐出版公司，1993。
- 遼寧省博物館編，《清宮散佚國寶特集》，北京：中華書局，2004。
- 龍顯昭、黃海德編，《巴蜀道教碑文集》，成都：四川大學出版社，1997。
- 戴思博 (Catherine Despeux) 著、李國強譯，《〈修真圖〉——道教與人體 (Taoïsme et corps humain: Le xiuzhen tu)》，濟南：齊魯書社，2012。
- 薛永年，〈大痴《富春山居圖》與山水之變〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，北京：文物出版社，2011，頁 7-13。
- 謝世維，〈聖典與傳譯：六朝道教經典中的翻譯〉，《中國文哲研究集刊》，31期，2007年，頁 185-233。

- 謝世維，《天界之文：魏晉南北朝靈寶經典研究》，臺北：商務印書館，2010。
- 韓莊，〈《富春山居圖》散論〉，收入張希清等編，《黃公望與〈富春山居圖〉研究》，北京：文物出版社，2011，頁 75-82。
- 羅二虎，《漢代畫像石棺》，成都：巴蜀書社，2002。
- 蘇穎、趙宏岩編，《〈本草圖經〉研究》，北京：人民衛生出版社，2011。
- 《御製逍遙詠、玄風慶會圖》，天理市：天理大學出版部，1981。
- Schipper, Kristofer. 〈五岳真形圖の信仰〉，收於吉岡義豐、Michel Soymié 主編，《道教研究》，東京：昭森社，1967，冊 2，頁 114-162。
- 三浦國雄，〈洞天福地小考〉，《東方宗教》，61 期，1983 年，頁 1-23。
- 丸山宏，《道教儀禮文書の歴史的研究》，東京：汲古書院，2004。
- 大形徹、坂出祥伸、賴富本宏，《道教的密教的辟邪呪物の調査・研究》，東京：發賣星雲社，2005。
- 小川琢治，〈近世西洋交通以前の支那地圖に就て〉，《地學雜誌》，258 期，1910 年，頁 407-418。
- 井上以智為，〈五嶽真形圖に就いて〉，收入羽田亨編，《內藤博士還曆祝賀支那學論叢》，京都：弘文堂書房，1926，頁 43-91。
- 田中文雄，〈儀禮の空間〉，收入田中文雄編，《道教の教團と儀禮》，《講座道教》，東京：雄山閣出版，2000，冊 2，頁 93-115。
- 竹浪遠，〈唐代の海圖その主題内容と繪畫上の意義をめぐって〉，《黒川古文化研究》，2 期，2003 年，頁 1-39。
- 竹浪遠，〈唐代山水畫の主題に關する研究——神仙山水と樹石畫を中心に——〉，《鹿島美術研究》，22 期，2005 年（別冊），頁 256-265。
- 坂出祥伸，《中國古代の占法：技術と呪術の周邊》，東京：研文出版，1991。
- 坂出祥伸，《「氣」と養生：道の養生術と呪術》，京都：人文書院，1993。
- 松本浩一，《中國の呪術》，東京：大修館書店，2001。
- 林聖智，〈南宋の道教における地獄救濟の圖像學——傳梁楷「黃庭經圖卷」考〉，《佛教藝術》，268 期，2003 年，頁 93-118。
- 法國國家圖書館網站，<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8300646w.r=Pelliot+3358.langEN>，檢索日期：2014 年 5 月 12 日。
- 國際敦煌項目（IDP），http://idp.bl.uk/database/oo_scroll_h.a4d?uid=-7406382366;recnum=10599;index=1，檢索日期：2014 年 5 月 12 日。
- 數位典藏與學習電子書庫，http://ebook.teldap.tw/ebook_detail.jsp?id=70，檢索日期：2014 年 5 月 28 日。

- Andersen, Poul. "Taoist Talismans and the History of the Tianxin Tradition," *Acta Orientalia* 57 (1996): 141-152.
- Baldrian-Hussein, Farzeen. "Inner Alehcmly: Notes on the Origin and Use of the Term Neidan," *Cahiers d'Extrême-Asie* 5 (1989-90): 163-190.
- Baldrian-Hussein, Farzeen. "Alchemy and Self-Cultivation in Literary Circles of the Northern Song Dynasty: Su Shi (1037-1101) and His Techniques of Survival," *Cahiers d'Extrême-Asie* 9 (1996-97): 15-53.
- Baryosher-Chemouny, Nuriel. *La quête de l'immortalité en Chine: Alchimie et paysage intérieur sous les Song*. Paris: Éditions Dervy, 1996.
- Bell, Catherine. "Ritualization of Texts and Textualization of Ritual in the Codification of Taoist Liturgy," *History of Religion* 27.4 (1988): 366-392.
- Bellman, Beryl L. *The Language of Secrecy: Symbols and Metaphors in Poro Ritual*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1984.
- Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*, translated by Richard Nice, Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Bray, Francesca et al., eds. *Graphics and Text in the Production of Technical Knowledge in China: The Warp and the Weft*, Leiden: Brill, 2007.
- Cahill, James. *Three Alternative Histories of Chinese Painting*, Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988.
- Cahill, James. "The Yuan Dynasty (1271-1368)," in Richard Barnhart et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven: Yale University Press, 1997, 139-195.
- Chenivresse, Sandrine. "A Journey to the Depths of a Labyrinth- Landscape: The Mount Fengdu, Taoist Holy Site and Infernal Abyss," in *Mandala and Landscape*, A. W. MacDonald ed., New Delhi: D. K. Printworld, 1997, 41-74.
- Chenivresse, Sandrine. "Fengdu: Cité de l'abondance, cité de la male mort," *Cahiers d'Extrême-Asie* 10 (1998) : 287-339.
- Chia, Lucille. "The Use of Print in Early Quanzhen Daoist Texts," in *Knowledge and Text Production in an Age of Print: China, 900-1400*, Lucille Chia and Hilde de Weerdts eds., Leiden: Brill, 2011, 193-201.
- De Weerdts, Hilde. "Maps and Memory: Readings of Cartography in Twelfth- and Thirteenth-Century Song China," *Imago Mundi: International Journal for the History of Cartography* 61.2 (2009), 145-167.
- Despeux, Catherine. "Talismans and Sacred Diagrams," in *Daoism Handbook*, Livia Kohn ed., Leiden: Brill, 2000, 298-540.
- Dorofeeva-Lichtmann, Vera. "Spatial Organization of Ancient Chinese Text," *History of Science, History of Text: Boston Studies in the Philosophy of Science* 238 (2004): 3-47.

- Ebrey, Patricia. "Sung Neo-Confucian Views on Geomancy," in *Meeting of Minds: Intellectual and Religious Interaction in East Asian Traditions of Thought: Essays in Honor of Wing-tsit Chan and William Theodore de Bary*, Irene Bloom and Joshua A. Fogel eds., New York: Columbia University Press, 1997, 75-97.
- Fong, Wen. *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.
- Fong, Wen. "Monumental Landscape Painting," in *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, Wen Fong and James Watt eds., New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, 121-137.
- Foong, Ping. "Guo Xi's Intimate Landscapes and the Case of Old Trees, Level Distance," *Metropolitan Museum Journal*, 35 (2000): 87-115.
- Foong, Ping. "Monumental and Intimate Landscape by Guo Xi," Ph.D. diss., Princeton University, 2006.
- Foong, Ping. *The Efficacious Landscape: On the Authorities of Painting at the Northern Song Court*, Cambridge: Harvard Asian Center, forthcoming.
- Fraser, Sarah. *Performing the Visual: The Practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia*, 618-960, Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Fu, Li-tsui Flora. *Framing Famous Mountains: Grand Tour and Mingshan Paintings in Sixteenth-century China*, Hong Kong: Chinese University Press, 2009.
- Harrist, Robert. "Mountains, Rocks, and Picture Stones: Forms of Visual Imagination in China," *Orientalism* 34.10 (2003): 39-45.
- Harrist, Robert. "Strange Pictures: Images Made by Chance and Pictorial Representation in an Album by Xuezhuan," in *A Bridge to Heaven: Studies in Honor of Wen C. Fong*, Jerome Silbergeld et al. eds., Princeton: Tang Center for East Asian Art, 2011, 569-578.
- Harrist, Robert. *The Landscape of Words: Stone Inscriptions from Early and Medieval China*, Seattle: University of Washington Press, 2008.
- Hay, John. "Huang Kung-wang's 'Dwelling in the Fu-ch'un Mountain': Dimensions of a Landscape," Ph.D. diss., Princeton University, 1978.
- Hegel, Robert E. *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Huang, Shih-shan Susan. "Summoning the Gods: Paintings of Three Officials of Heaven, Earth, and Water and Their Association with Daoist Ritual Performance in the Southern Song Period (1127-1279)," *Artibus Asiae* 61.1 (2001): 5-52.
- Huang, Shih-shan Susan. "Daoist Imagery of Body and Cosmos, Part 1: Body Gods and Starry Travel," *Journal of Daoist Studies* 3 (2010): 57-90.

- Huang, Shih-shan Susan. "Daoist Imagery of Body and Cosmos, Part 2: of Body and Cosmos, Part 2: Body Worms and Internal Alchemy," *Journal of Daoist Studies* 4 (2011): 32-62.
- Huang, Shih-shan Susan. *Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2012.
- Hudson, Clarke. "Spreading the Dao, Managing Mastership, and Performing Salvation: The Life and Alchemical Teachings of Chen Zhixu," Ph.D. diss., Indiana University, 2007.
- Jang, Scarlett. "Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song," *Ars Orientalis* 22 (1992): 81-96.
- Jing, Anning. "Descent of the Holy Ancestor: A Re-Reading of Illustration of the Classic of the Yellow Court," *Orientalism* 38.3 (2007): 69-72.
- Katz, Paul. "Writing History, Creating Identity: A Case Study of *Xuanfeng qinghui tu*," *Journal of Chinese Religions* 29 (2001): 161-178.
- Lagerwey, John. *Taoist Ritual in Chinese Society and History*, New York: Macmillan, 1987.
- Ledderose, Lothar. "The Earthly Paradise: Religious Elements in Landscap Art," in *Theories of the Arts in China*, Susan Bush and Christian Murck eds., Princeton: Princeton University Press, 1983, 165-183.
- Ledderose, Lothar. "Some Taoist Elements in the Calligraphy of the Six Dynasties," *T'oung Pao* 70 (1984): 246-278.
- Lin, Li-chiang. "A Study of the *Xinjuan hainei qiguan*, a Ming Dynasty Book of Famous Sites," in *A Bridge to Heaven: Studies in Honor of Wen C. Fong*, Jerome Silbergeld et al. eds., Princeton: Tang Center for East Asian Art, 2011, 777-810.
- Lin, Sheng-chih. "The Iconography of Daoist Salvation from Hell: A Thematic Re-identification of Illustration of the Classic of the Yellow Court (*Huangting jing*)," *Orientalism* 38.3 (2007): 66-68.
- Lin, Wei-cheng. "Sign," *Material Religion* 7.1 (2010): 100-107.
- Little, Stephen and Shawn Eichman, *Taoism and the Arts of China*, Chicago: The Art Institute of Chicago, 2000.
- Little, Stephen. *Ming Masterpieces from the Shanghai Museum*, Los Angeles County Museum of Art, 2013.
- Mollier, Christine. "La méthode de l'empereur du nord du mont Fengdu: Une tradition exorciste du Taoisme medieval," *T'oung Pao*, 2nd series, 83 (1997) : 329-385.
- Mollier, Christine. "Talismans," in *Divination et société dans la Chine médiévale*, Marc Kalinowski ed., Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003, 405-429.
- Murashige, Stanely. "Rhythm, Order, Change, and Nature in Guo Xi's Early Spring," *Monumenta Serica* 43 (1995), 337-364.

- Murray, Julia. *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007.
- Needham, Joseph et al. *Science and Civilisation in China*, vol. 3, *Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth*, New York: Cambridge University Press, 1959.
- Needham, Joseph et al. *Science and Civilisation in China*, vol. 5, *Chemistry and Chemical Technology*, part 2, *Spagyric Discovery and Invention: Magisteries of Gold and Immortality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Neswald, Sara Elaine. "Internal Landscapes," in *Internal Alchemy: Self, Society, and the Quest for Immortality*, Livia Kohn and Robin R. Wang eds., Magdalena, NM: Three Pines Press, 2009, 27-53.
- Pregadio, Fabrizio. "Early Daoist Meditation and the Origins of Inner Alchemy," in *Daoism in History: Essays in Honour of Liu Ts'un-yan*, Benjamin Penny ed., New York: Routledge, 2006, 121-158.
- Raz, Gil. "Creation of Tradition: The Five Talismans of the Numinous Treasure and the Formation of Early Daoism," Ph.D. Diss., Indiana University, 2004.
- Reiter, Florian. "Some Remarks on the Chinese Word T'u, Chart, Plan, Design," *Orient* 32 (1990): 308-27.
- Reiter, Florian, ed. *Feng Shui (Kan Yu) and Architecture: International Conference in Berlin*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011.
- Robinet, Isabelle. *Taoist Meditation: The Mao-Shan Tradition of Great Purity*, translated by Julian F. Pas and Norman J. Girardot, Albany: State University of New York Press, 1993.
- Robson, James. *Power of Place: The Religious Landscape of the Southern Sacred Peak (Nanyue 南嶽) in Medieval China*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2009.
- Scafi, Alessandro. *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*, London: British Library, 2006.
- Schipper, Kristofer. *The Taoist Body*, translated by Norman Girardot. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Schipper, Kristofer. "An Outline of Taoist Ritual," in *Essais sur le rituel*, Anne-Marie Blondeau and Kristofer Schipper eds., Paris: Peeters, 1995, 97-126.
- Schipper, Kristofer. "The Inner World of the Lao-tzu chung-ching," in *Time and Space in Chinese Culture*, Chun-chieh Huang and Erik Zürcher eds., Leiden: E. J. Brill, 1995, 89-131.
- Schipper, Kristofer. "The True Form: Reflections on the Liturgical Basis of Taoist Art," 《三教文獻》4 (2005): 104-5.
- Schipper, Kristofer and Franciscus Verellen eds. *The Taoist Canon: A Historical Companion to the Daozang*, 3 vols., Chicago: University of Chicago Press, 2004.

- Shin, Jeongsoo. "From Paradise to Garden: The Construction of Penglai and Xuanpu," *Journal of Daoist Studies* 4 (2011): 1-31.
- Smith, Richard J. *Fortune-Tellers and Philosophers: Divination in Traditional Chinese Society*, Boulder: Westview Press, 1991.
- Strickmann, Michel. "Review Article: History, Anthropology, and Chinese Religion," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 40.1(1980): 201-248.
- Swan, Claudia. *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565-1629)*, Cambridge University Press, 2005.
- Tsai, Julius. "Opening Up the Ritual Casket: Patterns of Concealment and Disclosure in Early and Medieval Chinese Religion," *Material Religion* 2.1 (2006): 38-67.
- Urban, Hugh. "The Torment of Secrecy: Ethical and Epistemological Problems in the Study of Esoteric Traditions," *History of Religions* 37.3 (1998): 209-248.
- Verellen, Franciscus. "The Beyond Within: Grotto-Heavens (*Dongtian* 洞天) in Taoist Ritual and Cosmology," *Cahiers d'Extrême-Asie* 8 (1995): 265-290.
- Verellen, Franciscus. "The Dynamic Design: Ritual and Contemplative Graphics in Daoist Scriptures," in *Daoism in History: Essays in Honour of Liu Ts'un-yan*, ed. Benjamin Penny, New York: Routledge. 2006, 159-186.
- Vinograd, Richard. "New Light on Tenth-Century Sources for Landscape Painting Styles of the Late Yüan Period," 收入鈴木敬先生還曆記念會編，《中國繪畫史論集：鈴木敬先生還曆記念》，東京：吉川弘文館，1981，頁 2-30。
- Wang, Eugene. "Oneiric Horizons and Dissolving Bodies: Buddhist Cave Shrine as Mirror Hall," *Art History* 27.4 (2004): 494-521.
- Wang, Eugene. *Shaping the Lotus Sutra: Buddhist Visual Culture in Medieval China*, Seattle: University of Washington Press, 2005.
- Wang, Eugene. "Patterns Above and Within: The Picture of the Turning Sphere and Medieval Chinese Astral Imagination," in *Books in Numbers*, Wilt L. Idema ed., Cambridge: Harvard-Yenching Library and Harvard University Press, 2007, 49-89.
- Wu, Hung. "Mapping Early Taoist Art: The Visual Culture of Wudoumi Dao," in Stephen Little and Shawn Eichman, *Taoism and the Arts of China*, Chicago: The Art Institute of Chicago, 2000, 77-93.
- Wu, Hung. *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Yu, Fei'an. *Chinese Painting Colors: Studies on their Preparation and Application in Traditional and Modern Times*, translated by Jerome Silbergeld and Amy McNair, Seattle: University of Washington Press, 1988.

Shaping the True Mountains: “*Shanshui tu*”, “*Shanshui hua*”, and Visuality in Daoist Landscape

Huang Shih-shan Susan
Rice University

Abstract

This study explores the visual characteristics of Chinese Daoist landscape. It also serves as a preliminary methodological exercise assessing the difference between and interrelationship of *tu* and *hua* — two distinctive but interconnected image types in Chinese visual culture. “*Hua*” refer to paintings. “*Tu*” refer to symbols, charts, diagrams, talismans, illustrations, pictures and maps. Even though “*tu*” have received little art historical attention, they were of signal importance in traditional Chinese visual culture because they often accompanied texts and were used to transmit knowledge. Given this importance they deserve much greater study.

This paper consists of three parts. The first two are devoted to “*shanshui tu*” (landscape graphs and charts), while the third focuses on “*shanshui hua*” (landscape paintings). Part one, “The Mystic Visuality of Daoist True Form Charts,” investigates the unique set of images known as the “True Form Charts”. This discussion highlights four topics: mountain-based cosmology, the interconnectivity of mountains and writings, notions concerning entering a mountain, and the cartographic features underlying the True Form Charts of the Five Sacred Peaks. Part two, “The True Form of *Fengshui*,” analyzes visual features of Tang-Song *fengshui* imagery and evaluates their connection to Daoist True Form Charts. Here, I outline the key features of *fengshui* which are pertinent to this study. I then discuss two concepts which are essential to an understanding of *fengshui* imagery: the dragon versus the lair; and the shape versus the *qi*. In the third section, “The True Form of Landscape Paintings,” I shift focus from “*shanshui tu*” to “*shanshui hua*”. I examine well-known Liao, Song, and Yuan examples that share elements with the “*shanshui tu*” discussed earlier. I highlight three topics: a discussion of the grotto heaven and *fengshui* in a portable landscape

scroll excavated from a Liao tomb, the concept of body and cosmos in Guo Xi's "Early Spring", and Daoist visual characteristics (including references to inner alchemy) in Huang Gongwang's art and writings.

Keywords: Daoism, Daoist, True Form Charts, *fengshui* (geomancy), *shanshui tu* (landscape graphs), *shanshui hua* (landscape paintings), *tu*, *hua*, Liao tomb in Yemaotai, Northern Song, Yuan, Guo Xi, Huang Gongwang, inner alchemy (*neidan*), Quanzhen Daoism

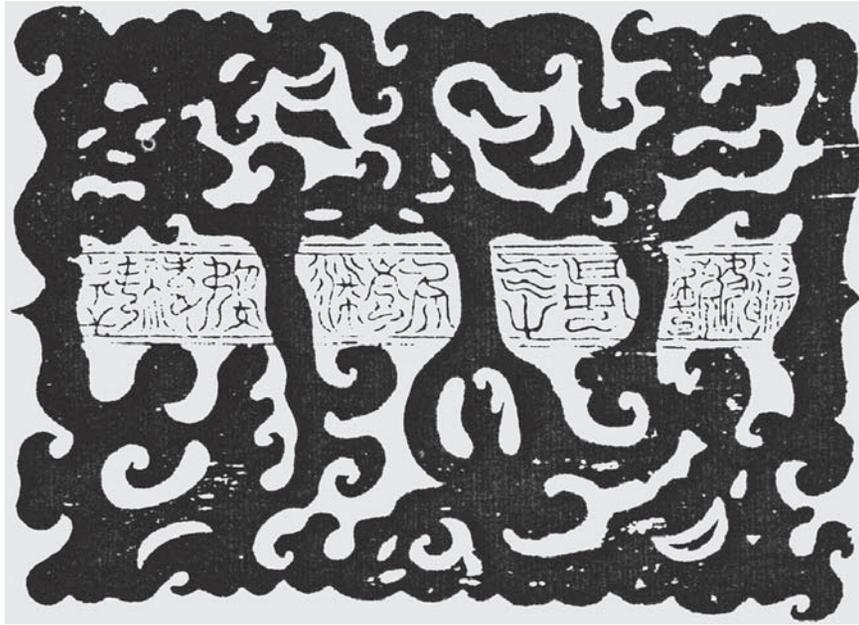


圖2 北宋〈人鳥山真形圖〉張君房《雲笈七籤》取自《道藏》冊22 頁575

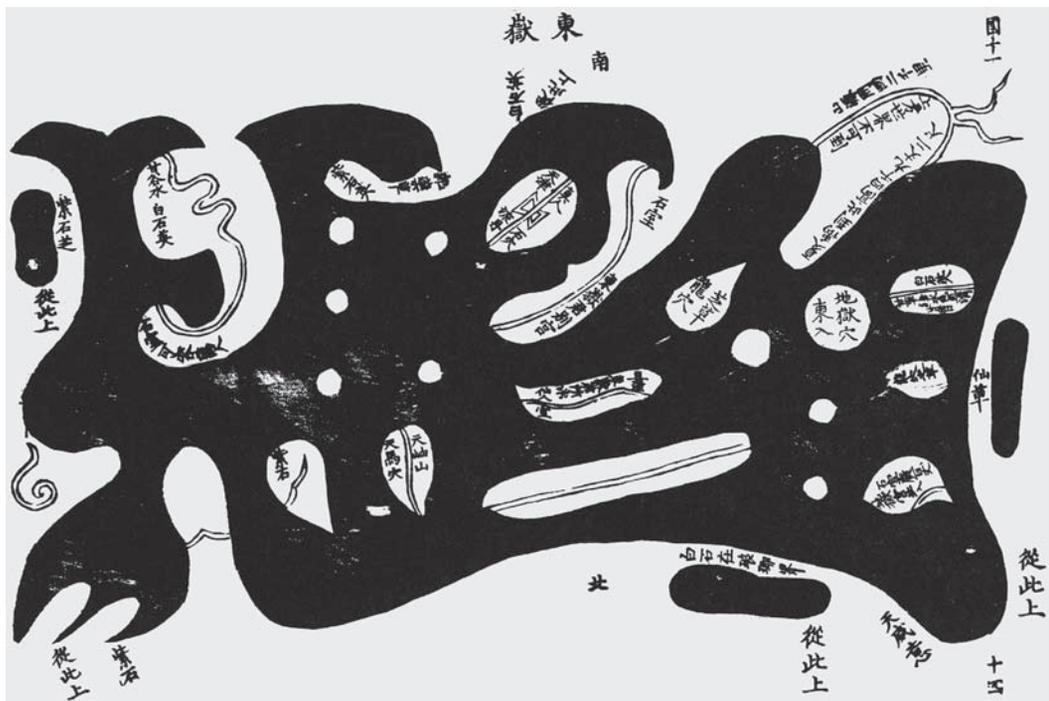


圖3 〈五嶽真形圖〉(東嶽)《洞玄靈寶五嶽古本真形圖》取自《道藏》冊6 頁737-743



圖4 〈五嶽真形圖〉(青城山)《洞玄靈寶五嶽古本真形圖》 取自《道藏》 冊6頁739



圖5 南宋〈鄧都真形圖〉 蔣叔與《無上黃籙大齋立成儀》 取自《道藏》 冊9 頁609

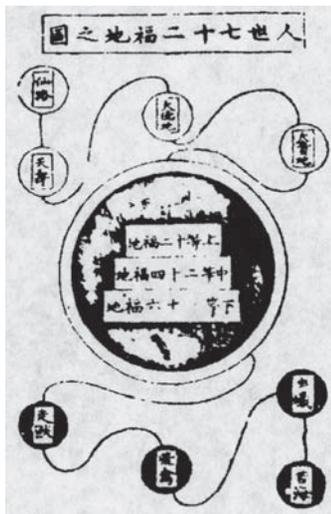


圖6 宋〈人世七十二福地之圖〉 蕭道存《修真太極混元圖》 取自《道藏》冊3 頁96



圖7 宋〈海中三島十洲之圖〉 蕭道存《修真太極混元圖》 取自《道藏》冊3 頁96



圖8 唐《白雲仙人靈草歌》 取自《道藏》冊19 頁300

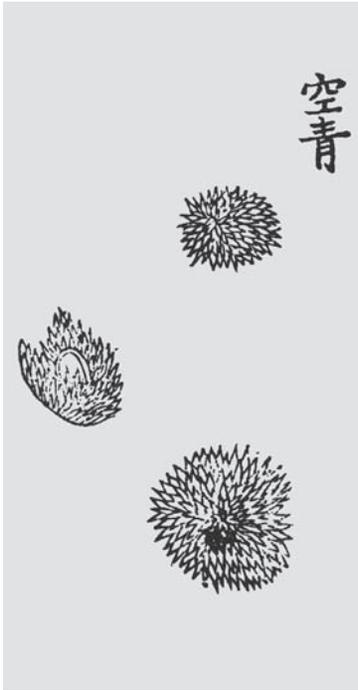


圖9 《圖經衍義本草》 取自
《道藏》冊17 頁768-769



圖10 宋《太上靈寶芝草品》 取
自《道藏》冊34 頁316

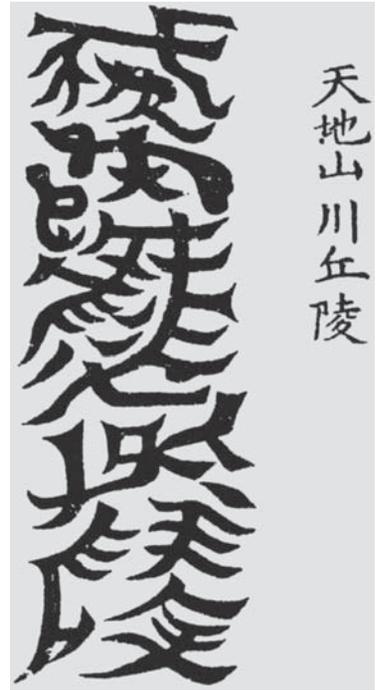


圖12 《天地山川丘陵》道符
《靈寶五嶽古本真形圖》
取自《道藏》冊6 頁737



圖11 唐《瑞應圖》卷(敦
煌文書P. 2683)
Bibliothèque nationale de
France 取自《法藏敦煌
西域文獻》冊17 238b



圖13 北宋〈人鳥山真形圖〉篆形文字細部 《雲笈七籤》 圖2細部



圖14 北宋 五方真文墓券刻石（拓本） 成都東郊北宋張確夫婦墓出土



圖15 禹碑 取自巫鴻 《廢墟的故事》 頁71 圖1.46



圖16 北宋 唐五嶽真形圓形鏡 取自《重修宣和博古圖》

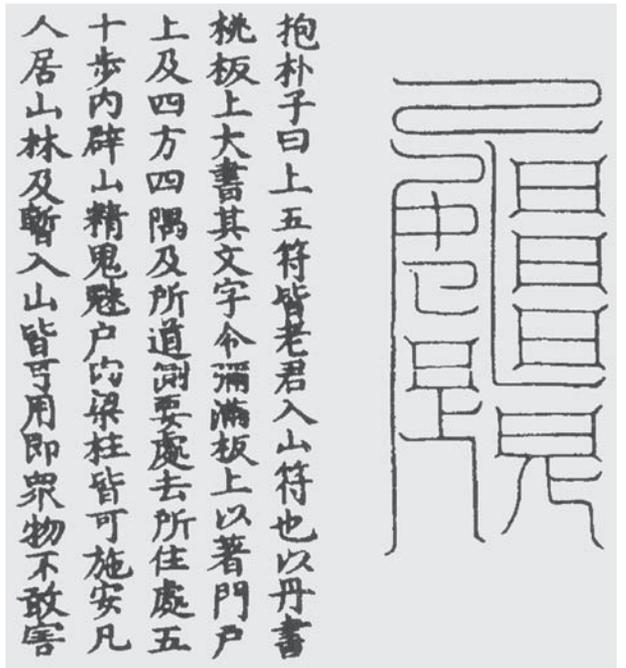


圖17 晉 入山用符 葛洪《抱朴子》 取自《道藏》冊28 頁240



圖18 宋代方形銅鏡鏡背 (拓本) 北京故宮博物院藏 取自Eugene Wang, "Oneiric Horizons and Dissolving Bodies: Buddhist Cave Shrine as Mirror Hall," 512, fig. 2.14



圖19 南宋 〈地官圖〉木怪細部 波士頓美術館藏 取自Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China*, 309, fig. 6.22

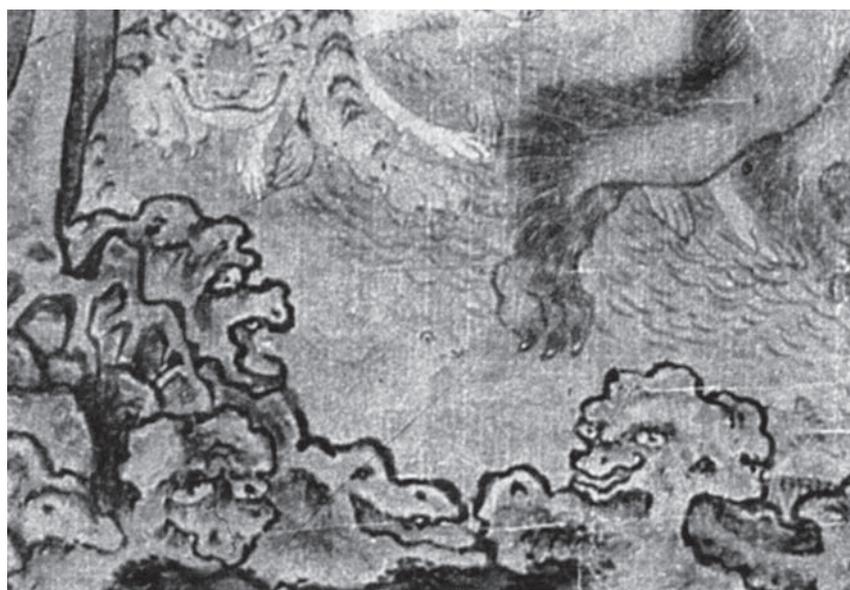


圖20 明代 〈六道四生〉石怪細部寶寧寺水陸套畫 取自山西省博物館編《寶寧寺明代水陸畫》 圖150



圖21a 泰山等高線圖描圖 取自小川琢治 〈近世西洋交通以前の支那地圖に就て〉
頁 413

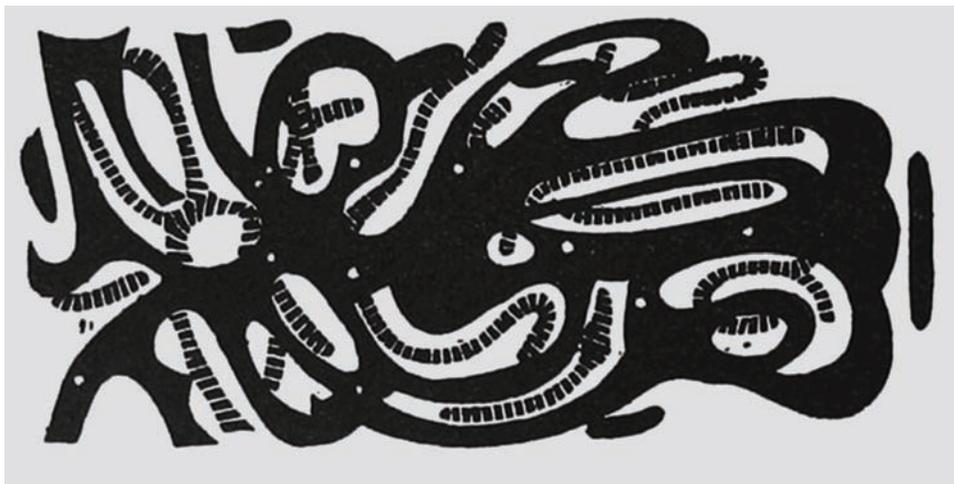


圖21b 日本江戶時期 〈東嶽真形圖〉摹本 取自小川琢治 〈近世西洋交通以前の支那
地圖に就て〉 頁 413



圖22 明〈五逆生離自縊之鬼第十一〉《永樂大典》摹本 1567年
取自《海外新發現永樂大典十七卷》 頁424



圖23 明〈真龍正降〉、〈龍形〉《永樂大典》摹本 1567年 取自《海外新發現永樂大典十七卷》 頁504



圖24a 明〈捍龍〉《永樂大典》摹本 1567年
取自《海外新發現永樂大典十七卷》 頁391

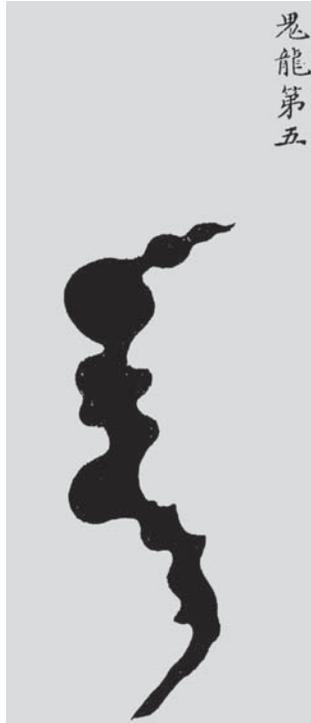


圖24b 明〈鬼龍〉《永樂大典》摹本 1567年
取自《海外新發現永樂大典十七卷》 頁391



圖25a 北宋 山如龍眠 取自王洙《圖解校正地理新書》卷3 頁113



圖25b 北宋 舞鶴山 取自王洙
《圖解校正地理新書》卷3
頁118



圖25c 北宋 飛鳥山 取自王
洙 《圖解校正地理新
書》 卷3 頁118



圖25d 北宋 山如覆盆 取自王洙
《圖解校正地理新書》卷3
頁130



圖26 唐代 《望氣圖》 敦煌文書S. 3326 取自《英藏敦煌文獻：漢文佛經以外部分》冊5 頁38



圖27 〈人鳥山真形圖〉 圖1人鳥細部



圖28 南宋 〈法華經描金扉畫〉 鷹頭狀的靈鷲山細部 克理夫蘭美術館藏 取自Shih-shan Susna Huang, *Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China*, 145, fig. 3.13



圖29 明《程氏墨苑》西嶽華山仙掌崖、
巨靈足細部 1605年取自巫鴻
《廢墟的故事》 頁62圖 1.38



圖30 明《三才圖會》潛山圖獅巖細部
1605年 取自《續修四庫全書》冊
1233 頁156



圖31 遼代《深山棋會》 約980年 遼寧葉茂臺遼墓出土 取自遼
寧省博物館編《清宮散佚國寶特集》 頁39



圖32 北宋 郭熙 〈早春圖〉 1072年 國立故宮博物院藏



圖36 元代 黃公望 〈九珠峰翠〉 約1340-1341年 國立故宮博物院藏



圖38 元代 〈問道圖〉 全真道士馮道真墓西壁北端 取自宿白等編 《中國美術全集·12·墓室壁畫》 頁186



圖39 元代 〈疏林晚照〉 全真道士馮道真墓北壁 取自石守謙 《移動的桃花源：東亞世界中的山水畫》 頁128圖3-18

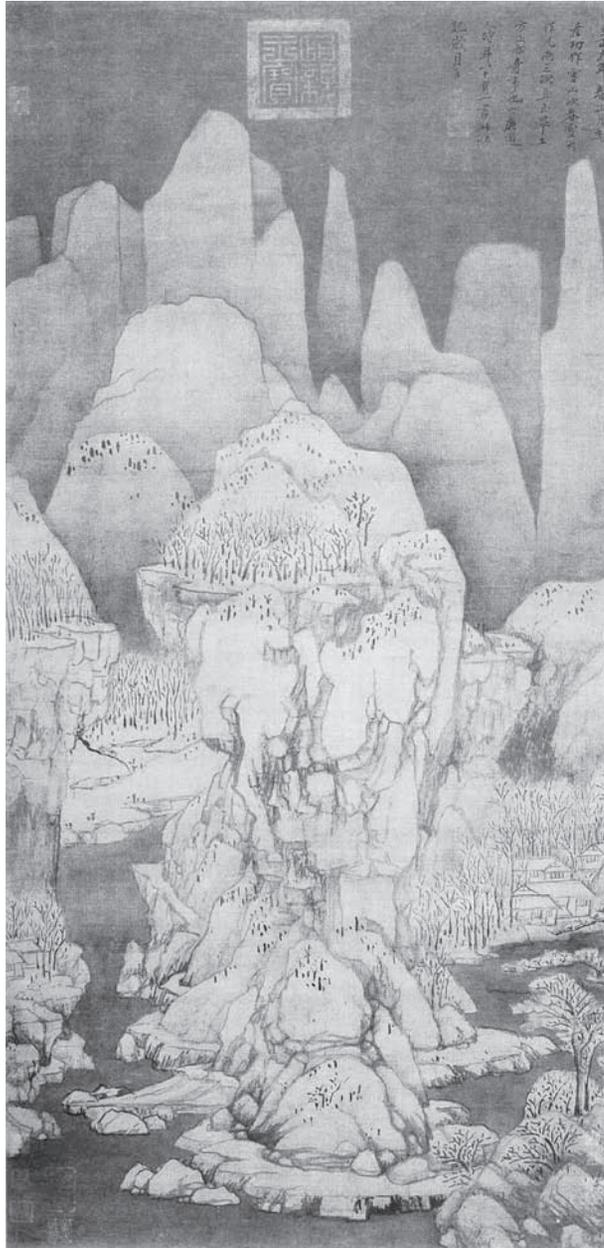


圖44 元代 黃公望 〈九峰雪霽〉局部 北京故宮博物院藏

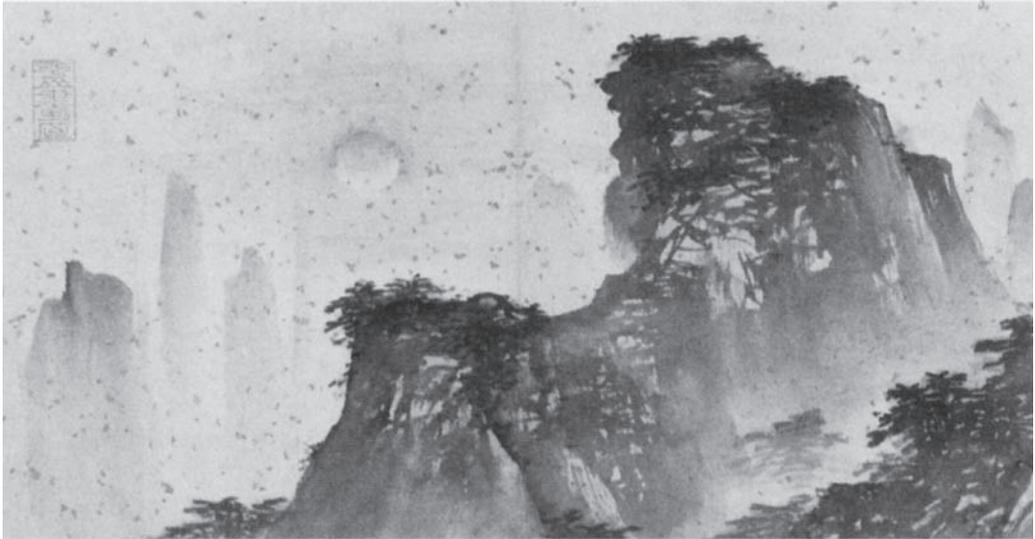


圖45 明代 張路 〈雜畫冊〉之「日景山水」 上海博物館藏 取自Stephen Little, *Ming Masterpieces from the Shanghai Museum*, 23, fig. 8.2

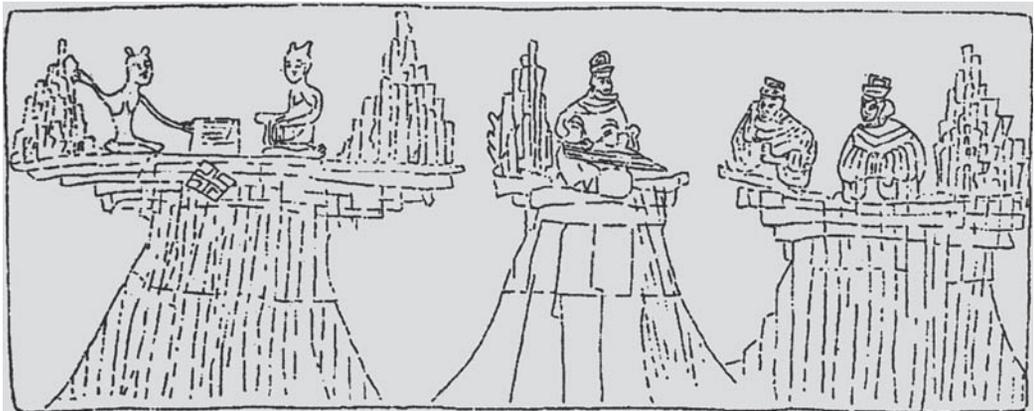


圖46 東漢 平頂式梯形仙臺（石刻描圖） 四川彭山崖墓石棺 取自羅二虎 《漢代畫像石棺》 頁52圖36

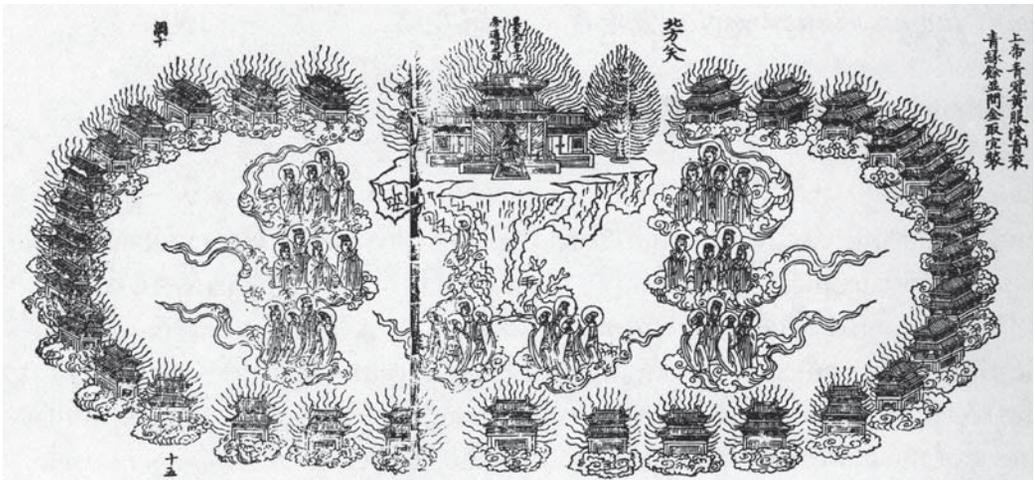


圖47 北宋 天界圖 張商英《三才定位圖》 取自《道藏》冊3 頁125

○ 呪曰
賜官炳煇服御靈光八憲通明九戶輝煌形
神歸源燕煉光芒耀煉無稱谷神飛翔
師曰學士行之至此身入純陽當誦呪八
十一遍服符御燕叩齒燕津存身入日宮
正坐服光象燕靈鳥吐光入兆口中過身
光明係每月十七日午時行持此法
純陽金曜煇明內景



○ 呪曰
天景混形神炁合天離明具火即我三田去
來自如飛騰自然純陽備體位得神仙
師曰學士於每月二十日如前行持次存
身在中內外混同和煇自然九芒散輝
普天大赤誦呪八十一遍叩齒燕津服符
良久而退
九陽離明具燕靈保內景




○ 呪曰
師曰學士於每月九日清齋靜坐叩齒三
十六通存日降火雲成橋我身從巖峯
頂射火雲上奔日宮未升且服其燕覺
方閉息誦呪如前
洞陽火龍奔飛內景



○ 呪曰
火龍前聖透頂光飛神入無何朝拜靈儀
目上御混含靈輝一真逐本燒滅彭尸
師曰學士於每月十二日清齋靜坐叩齒
二十六通存自已如前從峯頂乘金龍駕
火橋上奔日宮火山下瑞燕和煇閉息誦
呪九遍燕津凡過服火燕覺過身如春色
也
正陽朝拜靈輝內景





○ 呪曰
師曰於每月三日卯時清齋靜坐叩齒三
十六通存自身為巖峯山神外其頂上閉
息誦呪九遍服符存日外照我已身服燕
良久而退
明陽耀光赫真內景



○ 呪曰
金輪呈瑞洞煇陽明炎光奔飛萬星流曲
奧滅垢塵垢傷沖虛步取氣高昇
師曰學士於每月一日清齋靜坐叩齒三
十六通存自已身從巖峯頂上望見日光
晃耀日中金光射我閉息誦呪九遍咽津
服符如前
元陽火雲赫赤內景




○ 呪曰
神遊雲衢運駕靈鳥冲融無碍升入虛元真
陽光燕自然合符內煉成功上朝玉都

○ 呪曰
初陽赤輝化生內景



○ 呪曰
陽生元海自下而升混混陽陽遂散摩陰中
有大神靈儀之君願降真燕濯我真形
師曰學士於月旦日寅時清齋靜坐叩齒
三十六服符存自身為巖峯山下為大海
日從海底透出光射我身生于峯頂閉息
誦呪九遍咽津九過而生良久而退
真陽初外玉虛內景



○ 呪曰
真景上騰照我天門炎輪赫輝開冥散昏陽
神混合飛出巖輪乘空策昇拜謁由奔



圖48 南宋 存想太陽的插圖系列細部 路時中《無上三天玉堂正宗高奔內景玉書》 取自《道藏》 冊4 頁123-125。