

《三才定位图》^{*} 研究

张鲁君 韩吉绍

《三才定位图》是宋代一幅重要的大型道教绘画，它在继承以往传统的基础上整合出一种新宇宙论，在三清天之上加上虚皇天，将万物本原归诸虚皇天中的天真九皇之气，并将当时新出现的政治神学最高神昊天玉皇上帝作为玉京天主尊。某种程度上可以说该图是张商英参悟数十年、融合三教思想建构的一套天地新秩序。本文从思想背景、宇宙论、图像解读、绘画风格及服饰四个方面对《三才定位图》的创作背景、思想内涵、艺术水平等进行了分析。

关键词：三才定位图 张商英 宇宙论 道教绘画 服饰

作者：张鲁君，1977年生，山东大学历史文化学院讲师、文学与新闻传播学院博士后。韩吉绍，1980年生，山东大学宗教、科学与社会问题研究所副教授。

《正统道藏》收录有一幅大型道教绘画《三才定位图》，该图作者是北宋大臣、与佛道皆有深厚交涉的张商英。此图虽然是道经刻本，且有部分残缺，但由于刻版水平较高，仍然较好地保留了绘画的原貌，其绘制之精美、内容之丰富、意味之悠长，实是研究宋代道教绘画以及士大夫佛道融合思想的珍贵图像资料。但这样一幅重要的道教绘画作品，长期以来很少有研究者注意，《道藏提要》与《道藏通考》对该图介绍都很简单，均未涉及其性质及内涵。吴羽《〈三才定位图〉考论》是目前所见唯一一篇专论，对图像的创作年代、神仙谱系的理论来源及其在道教艺术史上的地位等三个问题作了初步讨论。^① 本文拟从思想背景、宇宙论、图像解读、绘画风格及服饰等四个方面对该图的创作背景、思想内涵、艺术水平等进行分析，不当之处，敬请指正。^②

一、思想背景

《三才定位图》，题“通奉大夫守尚书右仆射兼中书侍郎上柱国清河郡开国公食邑二千九百户食实封九百户张商英进”。张商英，字天觉，号无尽居士，蜀州新津人，《宋史》卷351有传。张商英精神信仰情况比较复杂。宋代时儒释道三教融合趋势加强，很多士大夫浸淫三教，张商英就是一个典型。他早年时即与道教有深厚渊源，据宋道谦《大慧普觉禅师宗门武库》记载，他十九岁应举入京时，竟然穿着一件黄道服“凌晨，净室以待。至晚，见一穷措大著黄道服，乃无尽也。”^③ 另据《宋史》卷351，张商英辟知南川县后，同样著道士服“章惇经制夔夷，狎侮

* 本文写作得到山东大学自主创新基金资助。

① 吴羽《〈三才定位图〉考论》，《艺术史研究》第十辑，中山大学出版社，2008年，第191-201页。

② 本文所用《三才定位图》图像据山西省图书馆藏《正统道藏》，文字据三家本《道藏》，第3册第122-128页。

③（明）《嘉兴大藏经》第1册，新文丰出版公司，1987年，第783页。

郡县吏，无敢与共语。部使者念独商英足抗之，檄至夔。惇询人才，使者以商英告，即呼入同食。商英著道士服，长揖就坐。惇肆意大言，商英随机折之，落落出其上。惇大喜，延为上客。”^① 有研究指出，张商英一生从事了大量道教活动，如与道门交游，修斋建醮，多次任祠禄官，且有多种道教著作存世，其中《三才定位图》与《金篆斋投简仪》载于《正统道藏》。此外，他还有很多与道教有关的诗文，甚至曾经参与撰修《万寿道藏》。^②

相比道教活动，张商英与佛教的关系更为紧密，主要体现在三个方面。第一，他与佛教交游甚广，交游对象不仅包括禅宗各门派的许多禅师，还有净土宗、律宗等佛教高僧，见于记载的共有五十多位。第二，张商英与佛教高僧交游不是表面交往，他长期浸淫于禅学，努力体悟，其境界已经达到很高的层次，时人甚至称其“相公禅”。第三，张商英一生佛教著述甚丰，如《楞严经注》、《清净海眼经注》、《续清凉传》二卷、《护法论》一卷、《妙法莲华经合论》七卷、《佛国禅师文殊指南图赞》一卷、《颂古》等。不仅如此，针对北宋时期佛教的颓废趋势，张商英也做了大量具体工作，积极从事佛教护法活动，成为当时著名的大护法居士。^③

由上可见，张商英与儒佛道三教均有极深的关系。但是，他对三教的地位如何看待呢？张商英虽然一生为官，但他对儒教的不足很清楚，常称赞佛道二教的优点。对于佛教他曾说“僧者，佛祖所自出也，有苦行者，有密行者，各人有三昧，随分守常德，孜孜于戒律，念念在定慧。能舍人之所难舍，能行人之所不能行，外富贵若浮云，视色声如谷响，求道则期大悟而后已，惠物则念众生而不忘。”^④ 对于道教则认为“静室焚兰，齿扣鼓鸣。整肃冠褐，临目注诚。谛存三气，映照兆身。诵持万过，反覆发明。无为经肆，无为说铃。子有志乎？将利人乎？人获其利，可以具愧。”^⑤ 当然，张商英对三教的态度有一个变化过程，在中年时对佛教禅宗一度非常痴迷，佛教几乎主导了他的生活，晚年时好佛亦重道，尤其趋向三教融合。然而，他的三教融合是站在哪一教的立场上来进行的呢？有论者认为“现实社会生活中，他未能免俗，尤其是作为士大夫的这个根深蒂固的身份，决定了他三教思想中儒家的实际主导性地位。当然，佛教的地位也相当重要，而道教，只能忝陪末座了。”^⑥ 这种看法值得斟酌。张商英的三教融合思想经历了一个长期过程，至晚年时方才成熟，他逝世前几年完成的《护法论》便是这方面的代表作，其中有几段文字很能表现他对三教关系的看法：

余尝爱本朝王文康公著《大同论》，谓儒、道、释之教，沿浅至深，犹齐一变至于鲁，鲁一变至于道，诚确论也。……余谓：群生失真迷性，弃本逐末者，病也；三教之语以驱其惑者，药也。……儒者使之求为君子者，治皮肤之疾也。道书使之日损、损之又损者，治血脉之疾也；释氏直指本根、不存枝叶者，治骨髓之疾也；……三教之书，各以其道善世砺俗，犹鼎足之不可缺一也。若依孔子行事，为名教君子；依老子行事，为清虚善人，不失人天可也。若曰尽灭诸累，纯其清净本然之道，则吾不敢闻命矣。^⑦

“儒、道、释之教，沿浅至深”，这句话说出了张商英的思想倾向。他尽管无法脱离世俗社会，但并不意味着他在精神上最为崇尚儒家。事实上，张商英一方面在世俗社会的层面上强调三教鼎立，另一方面又在思想层面上将佛教置于道儒二教之上。前者的表现就是他在浸淫道释二教的同时又难脱离世俗之累，后者则体现在儒释、道释融合上。儒释融合方面，张商英在肯定儒教

①（元）脱脱等《宋史》，中华书局，1985年，第11095页。

② 罗凌《无尽居士张商英研究》，华中师范大学出版社，2007年，第29-54页。

③ 详见罗凌《无尽居士张商英研究》，华中师范大学出版社，2007年，第55-106页。

④（宋）张商英《护法论》，据《全宋文》第50册，巴蜀书社，1994年，第595页。

⑤（宋）张商英《吉州道藏记》，据《全宋文》第50册，巴蜀书社，1994年，第634页。

⑥ 罗凌《无尽居士张商英研究》，华中师范大学出版社，2007年，第166页。

⑦（宋）张商英《护法论》，据《全宋文》第50册，巴蜀书社，1994年，第600-602页。

仁义忠信的基础上，鼓吹孔子最终的追求是佛教，在思想境界上将佛教置于儒教之上。《护法论》开头便说：

孔子曰“朝闻道，夕死可矣。”以仁义忠信为道耶，则孔子固有仁义忠信矣；以长生久视为道耶，则曰“夕死可矣”，是果求闻何道哉？岂非大觉慈尊识心见性无上菩提之道也？不然，则列子何以谓“孔子曰‘丘闻西方有大圣人，不治而不乱，不言而自信，不化而自行，荡荡乎，民无能名焉。’”列子学孔子者也，而遽述此说，信不诬矣。^①

而道释融合方面，张商英晚年作品《三才定位图》是一个代表，他借鉴佛教思想重建了一套道教宇宙论，透露出在哲学上将佛教置于道教之先的倾向。张商英在大观四年（1110）十二月将这幅画进献给宋徽宗的时候，强调说这是他数十年潜心研思的结果，愿得巨石刊刻，垂之永久。《续资治通鉴长编拾补》卷29云：

十二月戊戌，宰相张商英言“臣少也贱，刻苦力学，穷天地之所以终始，三光之所以运行，五行之所以消长，人神之所以隐显，潜心研思垂四十年，而后著成《三才定位图》。今绘为巨轴上进，如有可采，愿得巨石刊刻，垂之永久。”从之。^②

由上可见，张商英晚年的三教融合思想无论在佛教还是道教著作中都是一致的。

二、宇宙论

根据张商英的奏言可知，《三才定位图》最初是以卷轴的形式进献给宋徽宗的。《〈三才定位图〉考论》（以下简称《考论》）认为，刊刻在巨石上的图像可能以分层的方式排列，每一天为一层，而《道藏》本则基本保存了原来的卷轴形式，以右左为序依次展开各“天”的图像，并将其拼接成长轴状。暂且不论这一猜测是否准确，若要弄清楚《三才定位图》的原本布局，首先要对其思想内涵有恰当认识，而要认识其思想内涵，则必须首先介绍其宇宙论，宇宙论是《三才定位图》的思想主轴。《宋史·艺文志》在著录张商英《三才定位图》时将其归为子部天文类，可见该图宇宙论的重要性。

《三才定位图》开篇之《上篇》引述多种道经，论述宇宙结构：

《灵枢经》曰：昆仑山之顶曰玉京山，玉京天一帝，四方各八天帝，凡三十三帝……玉京天帝所居之殿，《翊圣传》谓之通明殿，以帝之身光与殿光相照。《灵枢经》曰：玉京天之上有三清天。泰清天，又谓之大赤天。《列子》亦曰仰不见日月，俯不见河海，盖此天也。上清天，又曰禹余天。玉清天，又曰清微天。盖九皇降气，肇有阴阳，神通变化，物我受乐，即此天也。虚皇天者，此天真九皇所以降气于上，风下泽而造世界也。气有阴阳，则人有男女，《洞经》谓之玉童玉女。此臣所以列三清所居，玉清为清微天，上清为禹余天，泰清为大赤天也。

这段话提到三重天的宇宙结构，由低到高依次是玉京天、三清天（泰清天、上清天、玉清天）及虚皇天。玉京天与三清天是道教概念，作者所述皆引道经为据。但是对于虚皇天作者则没有引任何文献。其中提到一个名词“天真九皇”，并云“虚皇天者，此天真九皇所以降气于上，风下泽而造世界也”。

紧随《上篇》之后的《下篇》论八卦及日月时辰的来历：

《易》之八卦盖祖乎天真九皇之气也。纯阳为乾而居西北，纯阴为坤而居西南。乾阳下降而夺坤中之阴，故坎中实而为月也。坤阴上升而夺乾中之阳，故离中虚而为日也。月也

①（宋）张商英《护法论》，据《全宋文》第50册，巴蜀书社，1994年，第588页。

②（宋）李焘《续资治通鉴长编》（附拾补），上海古籍出版社，1986年，第五册，第338页。

者，受日之气而行于十二辰者也。晦则为坤体，望则为乾体。三日至七日出于庚而为震，八日至十二日出于丁而为兑，十三至十七日出于甲而为乾，十八至二十二日出于辛而为巽，二十三至二十七日出于戊而为艮，二十八至初二日没于乙而为坤。是故五日为一候，三候为一气，而分至启闭，于是乎不差抄忽。

这段话的意思可以概括为“八卦运行，四时兴焉”。关于八卦的来历，《易·系辞》曰“易有太极，是生两仪。两仪生四象，四象生八卦。”但《三才定位图》对八卦的产生提出一种新观点，认为像虚皇天一样，八卦也本自“天真九皇之气”。

最后《八卦降炁》详细阐述了玉京天、三清天以及日月星辰天地自然等的化生经过。同样，作者把这些事物之始皆归于天真九皇之气：

太一者，元一之气，始生于太虚之中也，在无极无穷之内，居无形无象之初，故曰太一者也。上曰风，下曰水，二气停泽也。太虚之上有玉京之天，乃玉京山也。……玉京之上，东南西北各有八天，三十二天，三十二帝也。玉京之上有三清之天者，乃玉清圣境、上清真境、太清仙境之天。三清之天上有虚皇十天，其间乃虚皇元老、虚皇元君、虚皇元帝、虚皇元尊与天真九皇真人而居其中。天真皇人降天真九炁，分六元，为混沌之象也。……三阳会艮，其象曰土，降天真九皇土真之七炁感土而生上廓，散易为天，故清阳为天，余炁散化成日月星辰也。三阴会坤，其象曰土，降天真九皇土真之八炁感土而下开，散易为地，故浊阴为地，余炁融结为山川金石，始出自然之正道也。

以上部分是张商英阐述的一种新宇宙论：昆仑山位于宇宙最下方，其上为玉京天，中央一帝，四方各八天八帝，凡三十三天帝。玉京天之上为三清天，即泰清天（又叫大赤天）、上清天（又叫禹余天）、玉清天（又叫清微天），这三天应当在同一层次。三清天之上又有虚皇十天，虚皇天所居之天真皇人降九真之炁，为混沌之象也，由此逐步化生出日月天地山川金石自然等。很明显，这种宇宙结构虚皇天处于最高层，其天真九皇之气是宇宙万物的本原。

南北朝时期，道教宇宙论得到进一步发展，道与炁结合化生宇宙的过程趋于复杂。三清天作为道教宇宙结构的一个重要组成部分开始流行。由道（空洞、无先、太初、太虚等）出发，逐步化生出三清，“三才既立，万物斯备”，这是道教传统的三才定位观念。

但道教本体论很早就引入外来文化因素，如东晋末年原始天尊又被称为“大梵”，据称“梵”概念的引入是道教吸收印度婆罗门教思想的结果，对道教以后的气论和宇宙论影响甚大。此后，炁或道炁常被称为梵炁，成为宇宙的本原。^①与“梵”密切相关的另一个概念是“大罗天”，它与佛教有关。唐孟安排《道教义枢》卷7引南北朝道书《太真科》云“三天最上号曰大罗，是道境极地，妙气本一。唯此大罗，生玄元始三炁，化为三清天也。一曰清微天玉清境，始气所成；二曰禹余天，上清境，元气所成；三曰大赤天，太清境，玄气所成。”^②可见大罗天在诸天中地位最高。此外，《云笈七籤》卷21《天地部·总序天》引《元始经》将大罗天与梵气结合起来“大罗之境，无复真宰，惟大梵之气，包罗诸天。”^③

在《八卦降炁》中，张商英虽然提到“太一”，云其为元一之气，始生于太虚之中，但此后在论述宇宙化生过程时再未提及太一，反倒说太虚位于玉京天之下，太一的地位无疑就大大降低了。《三才定位图》中地位最高的宇宙结构是虚皇天，而宇宙本原则是天真九皇之气，虚皇天之图标有“大罗梵炁”，表明二者等同，虚皇天即大罗天，天真九皇之气即梵炁。张商英道教造诣深厚，对各种道教宇宙论非常熟悉。如绍圣四年（1097）至元符元年（1098）间，因吉州天庆

① 姜生、汤伟侠主编《中国道教科学技术史·汉魏两晋卷》，科学出版社，2002年，第254-256页。

② 《道藏》，文物出版社，上海书店，天津古籍出版社，1988年，第24册第829页。

③ 《道藏》，第22册第159页。

观道士某甲作道经藏成，张应邀作《吉州道藏记》，开篇即述道教宇宙论：

空洞之元，气母混成。不忘为真，不二为精。不昧为觉，不测为神。……轻极重生，上下乃形。下腾上降，水火传精。故有日月，昼夜司明。一二成三，三微成气。三气成候，三候成节。大明终始，五六循环。日从左运，辰以右合。周流六十，故新相易。刚柔交发，三才奠体。杳邈太空，三清所都。莫知其先，强目曰元。莫知其初，强目曰始。莫知其大，强目曰太。莫知其顶，强目曰上。高而无至，仰之曰尊。宰而无我，主之曰君。能虚能盈，能一能万。化生诸天，成就世界。中有妙山，名曰玉京。四方既正，八天既分。三十二帝，分住宝城。斗箕角轸，井参奎壁。魁承冈建，五合造运。……三清化主，三天帝君。览观在下，一念兴悲。……上列宫曹，下设岳洞。众真授职，列仙分统。……^①

很明显，在这种道教宇宙论中，宇宙之始为空洞之元，强名之曰元始太上尊君，各种概念与《三才定位图》明显不同。

《考论》认为，关于虚皇天的理论在六朝隋唐并不是主流，虚皇五神也不是习见之神，但他们并非张商英发明，因为同时代画家李公麟绘有《三清图》，其中也提到虚皇天和这几个神，或许这是北宋人（至少是士大夫）对道教宇宙和天地生成观念的一种新共识。这个看法值得商榷。《三清图》根据其标题及明代张丑《清河书画舫》的记载来看，它主要描绘三清天诸神，其中虽然提到虚皇五神，但没有充分证据表明他们是位于三清天之上一个叫做虚皇天的最高神。换句话说，《三才定位图》与《三清图》的宇宙论并不相同。“虚皇”这一词汇早在六朝道教中就已经出现，如《真灵位业图》第一大神为“上合虚皇道君应号原始天尊”，其他神号中也有多个包含虚皇。^②《云笈七籤》卷3引《天尊老君名号历劫经略》提到“无上虚皇元始天尊”之号“老君至开冥贤劫之时，托生扶桑太常玉帝天宫，以法授扶桑太帝……亦号曰无上虚皇元始天尊。”^③但宋以前道教中未见有独立的虚皇五神和虚皇天之说。总之，尽管天真九皇、虚皇元尊、虚皇元老、虚皇元君、虚皇元帝甚至虚皇天这些概念在张商英的时代可能已经存在，但《三才定位图》的宇宙论应为张商英所创。

以上分析表明，《三才定位图》的宇宙论以道教内容为主，但同时又具有佛教因素。还有学者认为，“《易》之八卦，盖祖乎天真九皇之气”一段是以《易》“九”老阳之数比“九皇”，而且“这种比附在该书所绘之图中表现得更为明显。所谓‘天真九皇’盘腿而坐，像外各绕九个圈圈。之所以如此，是因为‘九’在《易》数中乃是极至的数，把它化成光圈，套在道教神仙的像上，可以显示其至尊性，体现了‘易’、‘道’、‘仙’三合一的思想。”^④潘雨廷更认为虚皇五图全本《周易》象数。^⑤此外，玉京天以昊天玉皇上帝作为主神明显与北宋诸帝发起的玉皇崇拜运动有关（详见下文讨论）。总之，《三才定位图》在继承以往传统的基础上整合出一种新宇宙论，其主要特点是在三清天之上加上虚皇天，将万物本原归诸虚皇天中的天真九皇之气，也即大罗梵炁，并将当时新出现的政治神学最高神昊天玉皇上帝作为玉京天主尊。从某种程度上可以说《三才定位图》并非一幅纯粹道教绘画，而是张商英参悟数十年、融合三教思想建构起来的一套天地新秩序，正由于其独特性，故《宋史·艺文志》将其列入子部天文类。《三才定位图》反映的三教关系可以从张商英的《息诤论》看出。南宋志磐撰《佛祖统纪》（1269）卷43云：“张无尽述《息诤论》，引《黄帝内书》云：太一者，元一之气，始生于太虚之上。有玉京山，

①（宋）张商英《吉州道藏记》，据《全宋文》第50册，巴蜀书社，1994年，第633页。

②《道藏》，第3册第272-273页。

③《道藏》，第22册第16页。

④见詹石窗《易学与道教思想关系研究》，厦门大学出版社，2001年，第6页。

⑤详见潘雨廷《道藏书目提要》，上海古籍出版社，2003年，第161-162页。

四方各有八天，三十二帝。玉京之上有玉清、上清、太清。三清之上有虚皇十天，元老、元君、元尊、天真九皇居之。天皇真人，降天真九气分六元，而为混沌之象云云。无尽断之曰：夫言玉京山三十二帝者，即佛之所谓须弥山顶忉利天也。虚皇天者，即佛所谓大梵天也。三清天者，即佛所谓空居天也。”^① 张商英以佛教概念比附《三才定位图》建立的宇宙论，其中反映的三教关系与《护法论》可谓一脉相承。

三、图像解读

根据《三才定位图》的宇宙结构，我们按照从高到低的顺序依次来分析图像。

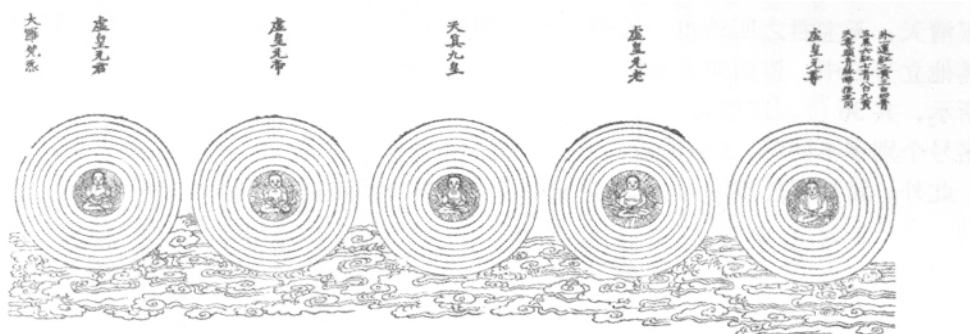


图1 虚皇天

宇宙的最高层次为虚皇天，其中有虚皇元尊、虚皇元老、天真九皇、虚皇元帝、虚皇元君五位大神居住。虚皇天图由五组圆环组成，每组九个，代表天真九皇之气，包裹着中心处的神尊。图右上方文字云“外一运红，二黄，三白，四青，五黑，六红，七青，八白，九黄。天尊头青绿带。后并同。”需要注意的是，“天真九皇之气”在图中标记为“大罗梵炁”，上文已经指出这一概念有明显的佛教因素。此外，圆环中心处五位神尊作者尽管赋予其道教名称，但细观其肖像，坐姿、头发、耳朵、胡须、神态等无不给人一种佛教形象的强烈暗示。三清天诸神皆着道士服装，款式颜色皆有规定，而这五位大神头青绿带，风格独特，且五位神尊均有头光、身光。



图2 虚皇五神

^① 《大正新修大藏经》第49册，大正一切经刊行会，1922-1934年，第397页。



图 3 玉清天

玉清天，天宝君之所治也。天帝端坐于图的正中央，诸神排列于其两侧，其中六位站在地上，其他立于云中，皆面向天帝。图中除大神外还绘有多位侍女。有名号者按照图中位置列举如图 4 所示，共 36 位。这些名号与该书前面的文字部分有多处出入，如图中缺注一位神之名号，多处名号个别字不同等，《考论》作者一一指出，这里不再赘述。这些错误可能是刊刻经书时造成的。此外，诸神服色规定为“天尊碧冠红服青缘绿帔紫缘，余并间金取宜装。”

西华高上虚皇道君	无英中真上老君	高上虚皇君	青灵阳安元君	三元紫映晖神虚生真元胎君	八观高玄虚皇停景君	七观玄生虚皇金灵君	始玄虚皇太霄君	紫道虚皇太霄君	清微玉清天帝天宝君	紫曜太上玉皇明上大道君	翼日虚皇太上道君	昌阳始虚高皇元君	七静道生高上虚皇君	太明虚皇洞清君	太素高虚上极紫皇帝君	东明高上虚皇道君	虚明紫兰高上崑皇道君	北真高上虚皇道君	上皇玉虚君	玉皇五帝君	上虚紫映九霄真人	南朱高上虚皇道君	洞虚三元大明上皇道君	中元上合虚皇道君	五灵七明混生高上道君	紫虚高上元皇道君	紫府皇老上帝君	上皇玉虚君	玉皇五帝君	上虚紫映九霄真人	上皇玉虚君	玉皇五帝君	上虚紫映九霄真人
----------	---------	-------	--------	--------------	-----------	-----------	---------	---------	-----------	-------------	----------	----------	-----------	---------	------------	----------	------------	----------	-------	-------	----------	----------	------------	----------	------------	----------	---------	-------	-------	----------	-------	-------	----------

图 4 玉清天神谱



图 5 上清天

上清天，灵宝君之所治也。此图主要神仙有 22 位。服色规定为“天尊碧冠浅红服绿缘紫帔青缘，余并间金取宜装。”灵宝君旁边有一位大神“圣祖上灵高道九天司命保生天尊”，此乃赵氏始祖。大中祥符五年（1012）十月，宋真宗梦见神人传玉帝之命，称玉帝将令赵氏始祖赵某下降授真宗天书。真宗立即在延恩殿设道场候迎，赵氏始祖果率众仙下降，告真宗曰“吾人皇九人中一人也，是赵之始祖，再降，乃轩辕黄帝，凡世所知少典之子，非也。母感电梦天人，

生于寿邱。后唐时，七月一日下降，总治下方，主赵氏之族，今已百年。皇帝善为抚育苍生，无怠前志。”^①天明后，真宗将此事布告天下。翌月，上赵氏始祖尊号“圣祖上灵高道九天司命保生天尊”，定名讳“上曰玄，下曰朗，不得斥犯”。上圣母懿号“元天大圣后”。《三才定位图》将圣祖作为上清天第二大神，云“在道书乃九天司命真君，盖位号次玉帝之右。”其肖像依三清画法而稍加变化，如圣祖背后无身光，手执一枚大如意，这些信息清楚地表明，圣祖具有崇高神学地位。圣祖形象在宋代有时候也会“越轨”出现。如南宋绘画《圣祖降临图》，作者将其完全描绘成元始天尊的形象。^②（见图 14）元世祖忽必烈灭南宋以后，下令禁毁圣祖像。自此以后，极少有圣祖图流传下来，《三才定位图》免遭销毁，实属不易。

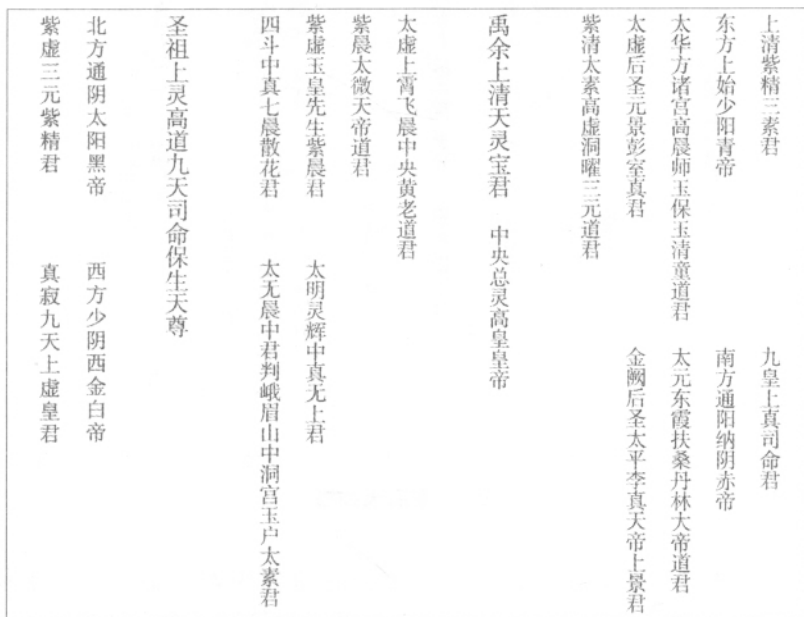


图6 上清天神谱



图7 泰清天

泰清天，神宝君之所治也。其治所共画有 19 位神仙。其服色规定为“天尊碧冠黄服青缘绿帔黄缘，余并间金取宜装。”其名号及顺序如图 8 所示。

图像最底层为玉京天，主神为昊天玉皇上帝，治在玉京山之颠的通明殿，山周围众仙持笏立在云中，皆朝向玉皇上帝。画中山顶之上耸立一座宫殿，即通明殿，玉皇上帝端坐于殿中，但身形较小，甚至不及山下侍立众神。众神服色为“上帝青冠黄服浅青袞青缘，余并间金取宜装”。画最外圈为四方八天，以云中宫殿代表。前面文字部分提到的神名均未在图中注明。此外，易有

①（宋）李焘《续资治通鉴长编》，中华书局，2004 年，第 1797—1798 页。

② 该图原为《黄庭经》经折的扉画，画中主人公或以为是元始天尊，景安宁则认为是圣祖，讨论详见景氏《元代壁画——神仙赴会图》，北京大学出版社，2002 年，第 77—79 页。

之门、紫微垣、酆都六宫及相关众神图中均未绘出，显系残缺，这一点前人已注意到。^①《道藏》中《三才定位图》之后为《上清洞真九宫紫房图》，二书同卷，后者前半部分为数幅图像，后半部分为《九宫紫房三丹田诀》。《道藏通考》认为，《上清洞真九宫紫房图》与诀文相配的图像已经丢失，现存图像与诀文不相干，包括三宫中的两位、二阁，北斗、二十八星宿及其他星神等，它们应当是《三才定位图》中丢失的部分。^②这种看法有误，因为仅从绘画风格来看二者就不同。如《上清洞真九宫紫房图》中两位神仙所戴的冠式在《三才定位图》中没有出现过。实际上《上清洞真九宫紫房图》图像与文字部分相关，显系书中插图。

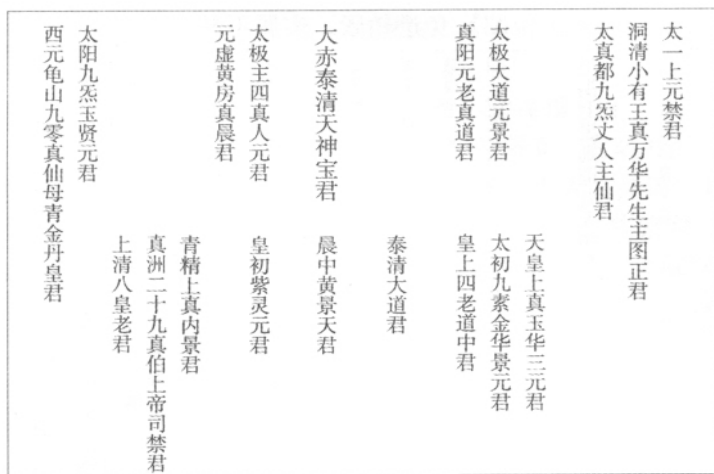


图8 泰清天神谱

玉京天的主神为“昊天玉皇上帝”。玉皇的地位在道教中本不显赫，但宋代时受到皇室推崇。政和六年（1116），徽宗方上玉皇尊号为“太上开天执符御历含真体道昊天玉皇上帝”。《三才定位图》作于大观四年（1110），如何会出现“昊天玉皇上帝”之名呢？《考论》认为这可能系张商英或后人所改。这种可能性不大，因为如果修改，应该标注全名。其实，宋代崇奉玉皇早在大中祥符年间就已经开始，如二年，真宗召宰臣于宣圣殿，谒太宗圣容、玉皇像。五年，亲祠玉皇于朝元殿。七年上其尊号等。真宗将玉皇推到昊天上帝的地位在神学上带来了一个挑战。昊天上帝是古代帝王祭祀的最高神，代表天，而玉皇只是一个道教神，现在二者地位等同，其关系如何处理？为解决这个问题，王钦若奉敕撰《翊圣保德传》，从神学上将玉皇变成上帝。天禧元年（1017），真宗改元，给玉皇上“太上开天执符御历含真体道玉皇大帝”圣号宝册，在随后举行的宣读天书仪式中，玉皇像取代了昊天上帝板位，这等于皇帝承认玉皇即昊天上帝。但由于各种原因，真宗一直没有为玉皇加上昊天上帝名号。直到政和六年，徽宗上玉皇尊号方使玉皇与昊天上帝合二为一。^③可见，在徽宗之前玉皇实际上早已被看作昊天上帝，在徽宗为玉皇上尊号之前，《三才定位图》中出现“昊天玉皇上帝”这样的名号并不是没有可能。此外，据《茅山志》卷25《江宁府茅山崇禧观碑铭》记载，何君表欲修建茅山崇禧观，时值张商英谪莅管库，何便拿图纸询之于张，张极力提高玉皇的地位：

商英视图，南面三门则道俗出入之所由也，三清、北极、本命三殿相直，而玉皇殿乃在

① 朱越利《道藏分类解题》，华夏出版社，1996年，第205页。

② The Daoist Canon: A Historical Companion to the Daozang(《道藏通考》), Edited by Kristofer Schipper and Francis-cus Verellen, The University of Chicago Press, 2004, p. 612, pp. 876-877.

③ 以上分析参考了景安宁《元代壁画——神仙赴会图》，北京大学出版社，2002年，第65-72页。

东隅。商英谨按老子之书曰“天法道，道法自然。自然者，清气之始也。其天为清微，其境为玉清，其天尊为元始，其帝为玉皇。所谓道者，气之纯清也，其天为禹余，其境为上清，其太上为大道玉晨君，其帝为天皇。所谓天者，气之积清也，其天为太赤，其境为太清，其太上为老君，其帝为北极。本命者，支干之神，以统于北极者也。北极者，天中之枢，以承玉皇者也。今以北极次三清，以本命次北极，而玉皇居左，非道之序也。神而来格，亦莫安于其位矣。请先玉皇而后北极，而左本命。三门者，神灵之所由也，非祠醮则阖之。东建道院，西设宾馆，如此则尊卑不相乱，道俗不相淆，人神不相杂矣。”^①

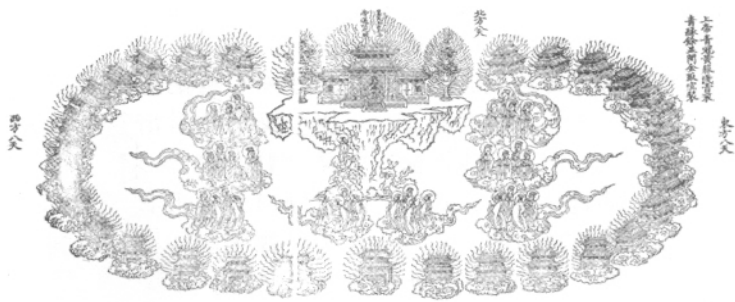


图9 玉京天

道观原本次序是北极次三清，本命次北极，而玉皇居左。对此有学者认为“《崇禧观碑记》告诉我们，宋真宗上玉皇大帝尊号后，玉皇大帝在道教神系中的地位仍不如皇帝和百姓尊崇的那么高。玉皇殿在崇禧观中偏居东隅，排在北极殿和本命殿之后，就是证明。”^②但张商英却说这种安排“非道之序”，将其调整为先玉皇而后北极，而左本命。《崇禧观碑记》大概作于绍圣三年（1096），较进献《三才定位图》时间早十四年，这说明张商英早已在进行提高玉皇地位的行动。

关于《三才定位图》中众神的来历，《考论》已作过详细分析，指出三清境的神祇特别是配神，完全来自东晋南朝的上清经，而且这些神仙并非来自同一种经典，也没有哪一位神仅见于某一部经典。但是，另一方面，这种神仙体系与南北朝时期道教上清派并不同，作者虽未断定系张商英独创，但肯定非唐以前已有体系。关于这一问题，笔者认为这种体系应当体现有张商英自己的思想，他不仅整合出一套新的宇宙论，也可能整合道教神仙谱系，二者均是其“三才定位”思想的体现与应用。这个问题有待于进一步讨论。

四、绘画风格及服饰

《三才定位图》最初以卷轴的形式献给宋徽宗，但其最初布局未见记载。我们知道，《八十七神仙图》、《朝元仙仗图》等著名宋代道教绘画中，神仙们均位于同一层面。但《三才定位图》的情况比较特殊，它包含了三层宇宙结构，虚皇天、三清天与玉京天的地位是不同的。因此，如果将所有神仙置于同一层面，那么作者极力表现的“三才”则失去了位置直观性，将大大弱化其“定位”思想。鉴于这一考虑，笔者猜测此图原来采用的便是上下层次布局，《道藏》本画法是出于印刷需要才如此。分层布局方式在佛教绘画中非常普遍，立体感鲜明。该图原本是彩绘，

① 《道藏》，第5册第663页。

② 朱越利《读〈茅山志〉札记五则》，《世界宗教研究》，1998年第4期。

但由于《道藏》刻本仅对几位主神的服饰色彩有简单介绍，其它众多神仙只笼统地说“取宜装”，故仅据现有资料无法恢复其色彩的本来面貌。关于此图的绘画风格与艺术水平，仅能根据《道藏》版本来分析，我们从三个方面来谈一些看法。



图10 《三才定位图》中的圣祖

首先，图画线条运用准确、自如、流畅。以圣祖像为例（图10），勾勒服饰的线条基本都是一气呵成，即使腰带中断处上下线条也能自然衔接。而且线条大多粗细恰当，表现生动。其次，人物表情方面对四位主神的描绘最好，其威严而安详的神态隐约可见，其它配神的效果稍差，但仍可大致领略其神韵。第三，绘画的准确性与细致性总体较好。如泰清天的第一个莲花池内（图11），其莲花有的含苞欲放，亭亭立于水中；有的怒放于莲叶丛中，莲叶或铺展在水面，或卷曲而立。整个画面非常清新自然。当然，也有一些地方处理不当或粗糙。如灵宝君的嘴部略歪（图12），玉京天诸神有的脸部扭曲，甚至有的仅画出外廓形状（图13）。这些应当都是雕版时造成的。总之，作为一幅雕版印刷的绘画，其总体艺术水平较高，原画的艺术水平肯定远在其上。

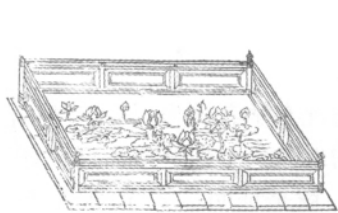


图11 莲花池



图12 灵宝君头部



图13 玉京天诸神（局部）

宋代由于几位皇帝的崇道行为，使得当时道教绘画非常发达，出现一大批绘画名家与名作，可惜流传至今的并不多。《八十七神仙图》与《朝元仙仗图》为一个系统，前者一度被认为是唐吴道子的作品。这一系统对后世道教画的创作影响非常大，如元代著名道教壁画永乐宫三清殿《朝元图》、晋南具体出处不明的《神仙赴会图》等皆承其余绪。《三才定位图》的神仙形象与《八十七神仙图》有显著区别，而与梁楷《圣祖降临图》相近，可见当时神仙形象有多种风格系统，《三才定位图》是时间比较早的一种。梁楷，南宋时山东东平人，善画人物山水与道释鬼神，曾为画院待诏。《圣祖降临图》（图据《元代壁画——神仙赴会图》）绘圣祖赵玄朗端坐于莲花座之上，左手作说法印，乘云降临，身边群仙侍立，其头光与背光似火轮，身光万丈，四向照耀。头戴如意莲花冠，冠顶如意耸立，内着交领右衽带缘服，外披带缘帔，一枚如意扶轼横于胸前。《三才定位图》中三清神与《圣祖降临图》中圣祖的画法非常相近，我们以灵宝君为例来进行比较。图16中灵宝君端坐于方座之上，与《圣祖降临图》中的莲花座虽不同，但此座也有一枚如意形的扶轼，两端有装饰。灵宝君左手作说法印，手势与《圣祖降临图》略有不同，其身后有同样的头光、背光，只是周边火焰画得不完整，身光虽然以单线条表示，但样式完全一致。灵宝君头戴的是同样的如意莲花冠，冠顶如意耸立，身着交领右衽带缘服，外披带缘帔，样式与圣祖一致。根据图旁题记，这种衣服为浅红色，缘为绿色，帔则为紫色青缘。此外，灵宝君图中如意扶轼下方有一支撑构件，其形象是一条龙，腹部龙鳞明显，头部画法比较奇怪，但眉毛、眼睛、鼻子很清晰。这种座椅装饰在后来的道教绘画或雕像中很流行。笔者在伦敦大英博物馆见到过一座15世纪的道教雕像（图17），与灵宝君和《圣祖降临图》中的圣祖非常相似，应

该也是一位天尊。他坐的是一座与《圣祖降临图》中相似的莲花台，如意扶轼下方有三支支撑，前面的正是一个龙首撑，一条长绶带垂至莲花座下前方，其末尾的垂梳每一根都看得很清晰。



图 14 《圣祖降临图》



图 15 《圣祖降临图》中的圣祖



图 16 《三才定位图》中的灵宝君图



图 17 天尊像（15 世纪，摄于伦敦大英博物馆）

总之，通过以上分析我们可以看出，《圣祖降临图》与《三才定位图》对主神的刻画非常接近，这让我们真切体会到，宋代道教绘画的确非常丰富，除了《八十七神仙图》、《朝元仙仗图》这一系统以外，还有很多不同风格的作品竞相斗艳。当然，《圣祖降临图》与《三才定位图》的相似处不仅上述几项，还有一个突出特征在两图中普遍存在，即如意莲花冠。《圣祖降临图》中圣祖与《三才定位图》中三位天尊与圣祖均戴如意莲花冠。不仅如此，这种帽子在两幅图的其他配神中也大比例佩戴。反观《八十七神仙图》系统的绘画，主尊皆戴通天冠，虽然永乐宫《朝元图》中众神中也有戴莲花冠者，但数量很少，而《八十七神仙图》与《朝元仙仗图》中则



图 18 《永乐宫壁画》中的如意莲花冠（摘自范金鳌《永乐宫壁画线描》，人民美术出版社 2008 年）

未出现。莲花冠，亦作“莲华冠”，《中国衣冠服饰大辞典》认为唐代时即有其制，宋米芾《画史》云“蔡邕子俊家收《老子度关山》……老子乃作端正塑像，戴翠色莲华冠，手持碧玉如意，盖唐为之祖，故不敢画其真容。”其后五代蜀后主曾令妓妾戴莲花冠，众人见之新奇，乃争相效仿，一时风靡京师。其冠以金箔制成，状似莲花，使用时扣覆于髻，以簪绾系。明代唐寅以此故事为题作《宫妓图》，其中画有这种莲花冠的形制。^① 莲花冠式早在南北朝时期的道教雕像中就已经出现，不过总的来看，唐前这种冠并不多，形制也比较简单，甚至不规范，有的笄冠周围饰有莲瓣。唐代时，道教使用莲花冠的情况多起来。通过实例来看，唐代莲花冠承袭了此前的



图 19 《宫妓图》中的莲花冠（据《中国衣冠服饰大辞典》）



图 20 唐·道民田客奴道教石

形制，是一种简单的莲花形束发冠，用以束在发髻之上。如图 20 是一座唐麟德二年（665 年）的道教造像，天尊头顶的莲花冠非常清晰，冠上没有任何饰物。^② 从相关记载来判断，蜀后主时的莲花冠也是这种形制，唐寅的描绘比较符合事实。笔者管见，《三才定位图》中的如意莲花冠式其出现可能不会早至唐代，而且无疑宋代时开始流行。如果这种猜测属实的话，流传至今的《八十七神仙图》中未出现宋代流行的莲花冠，从这一点来看，它虽然不是吴道子的原作，但保留的是唐代道教绘画的特征。在《道藏》宋代道书的插图中，如意莲花冠出现非常普遍，足见这种冠式在当时道教中的流行程度。说到这里有一个问题需要指出，《道藏》有一部重要科仪道书《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》六卷，题“金明七真”撰。据日本学者吉冈义丰考证，敦煌文献中的《三洞奉道科诫仪范》残卷与本书乃同本异名，据此推测该书当出于六朝末或隋，最晚在唐初。^③ 国内学者大多肯定其观点，将该书看作六朝古经。但实际上此书有很多疑点，如《宋史·艺文志》著录时仅作三卷，敦煌抄本中两件内容也不见于本书等，因此我们是否应该怀疑书中可能有后人增补内容？该书卷 5 有《法服图仪》，述各种级别道士女冠着装情况，云：“科曰：服以象德仪形。道士、女冠，威仪之先，参佩经法，各须具备，一如本法，不得叨谬。违，夺算三千六百。”其着装共有十一种情况，均有配图，其中提到的冠有玄冠、芙蓉冠、元始冠、飞云凤气之冠、二仪冠、平冠等，但配图中除飞云凤气冠外其他一律加饰如意，而且彼此形制非常相似，难以区分。这些图显然为后人所补，不能将其视作唐以前道教服饰的原本样式。

（责任编辑：于光）

① 以上内容参见周汛、高春明编著《中国衣冠服饰大辞典》，上海辞书出版社，1996 年，第 60-61 页。

② 胡文和《中国道教石刻艺术史》上册，高等教育出版社，2004 年，第 183 页。

③ 任继愈主编《道藏提要》（第三次修订），中国社会科学出版社，2005 年，第 533 页。