

壁畫、文本與政治： 司馬承禎《真圖讚》與唐代淨土經變畫

陳晶晶*

一、引言

唐代道教上清派長老司馬承禎(647-735)所作一卷本《上清侍帝晨桐柏真人真圖讚》(下稱《真圖讚》),由四個部分組成:前言一篇,主體圖讚敘事十一篇,每篇文末配一首讚詩、一幅畫作。《真圖讚》如今僅存於《正統道藏》及《全唐文》,前人已有不少對《全唐文》收錄及校勘文本的質疑及補正。¹但就《真圖讚》的版本而言,尚未有作細緻解析者。本文從版本校勘入手,考辨《道藏》本及《全唐文》本優劣,並據此推測《真圖讚》序文乃上書天子的狀文,有一定的政治意義。再者,司馬承禎留存的作品鮮有編年,筆者根據文本內緣因素和時代外緣因素的互相參照,解析《真圖讚》的創作背景及其與武則天封仙緱山的關係,推斷此文是在武曩遊幸嵩山期間,司馬承禎為懷念周靈王太子晉桐柏真人王君而作,與同時期陳子昂(661-702)所作《冥冥窅冥君古墳記銘(為張昌寧作)》的王子晉遺墟悼文形成互照。

萬歲登封二年(696),武曩從洛陽出發往嵩山封禪,繼而封仙緱山;其中封周靈王太子「王子晉為昇仙太子,別為立廟」。隔年,又有後續諸如武曩手書並刊刻《昇仙太子碑》等一系列崇道行為。²萬歲登封二年幾乎可以看作是武后後期內庭鬥爭及宗教政策改向的一個轉折點;自此以後,道門風氣接踵其緒,武后統治前期略有衰微

拙文蒙三位匿名評審惠賜寶貴的改進意見,又承編輯朱國藩先生悉心訂正訛誤疏通文意,謹致謝忱。澳大利亞國立大學老師 Mark Strange,師兄朱亞雲,同門方金平給予多方幫助,一併深表謝意。

* 陳晶晶,澳大利亞國立大學中國研究中心博士候選人

¹ 當代學者對《全唐文》的辨誤和考訂,有傅璇琮、張忱石、許逸民(編撰):《唐五代人物傳記資料綜合索引》(北京:中華書局,1982年);韓理洲:《唐文考辨初編》(西安:陝西人民出版社,1992年);陳尚君:《唐代文學叢考》(北京:中國社會科學出版社,1997年),〈再續勞格讀《全唐文》札記〉,頁79-123;〈讀《唐文拾遺》札記〉,頁124-37。近年來關於《全唐文》研究的文獻疏理,有李浩、趙陽陽:〈清編《全唐文》整理研究的回顧與展望〉,《文獻》2014年第4期,頁157-72。

² 劉昫等:《舊唐書》(北京:中華書局,1975年),卷二三〈禮儀志三〉,頁891。

之勢的道家精神得以重整旗鼓。³以往關於武曌封仙嵩山影響的討論，多集中在武后個人信仰的建立以及由此延伸的國家宗教行為上，包括對武后統治晚期行道、封爵山岳、手書〈道碑〉、投龍簡等政治和宗教意涵。⁴但是，這些討論多側重從政策施令者的角度出發，自上而下梳理皇室宗教政策的走向，鮮有涉及當時的受眾、尤其是道教人士對周靈王太子晉封仙一事的回應。本文則以司馬承禎《真圖讚》成書問題及創作緣起為切入點來理解當時的宗教背景。這也有益於從受眾的角度和文本內生性的角度探究皇家權利對宗教教派的偏好，以及這種偏好如何塑造和定義宗教文本。

關於武曌統治時期佛道政策的推行以及佛道交融的概念，前輩學者已有成熟系統的討論。⁵就司馬承禎作品中佛道匯通的思想，也有不少專文探討；但所涉及的對象主要集中在其哲學意涵豐富的作品上。至於司馬承禎《真圖讚》中的佛教因素則鮮有學者關注，特別是圖畫中的經變元素尚未有文論涉及。本文以為，作為初唐至盛唐期間極受皇室恩寵的上清派道長，司馬承禎兼收並蓄的佛道思想不僅僅體現在修道哲學著作中，也體現在其文藝及繪畫實踐中。通過《真圖讚》故事腳本與佛經經變文體的對照分析，既可以探究盛唐時期淨土圖變的俗講形式對道經傳述方式的滲透，⁶也可以窺見道教人士在宗教藝術創作時對皇室審美及意識形態的解讀與附和。⁷

³ 武后統治後期的宗教信仰由佛教轉移到道教的討論，可見於諸家著作之中，如饒宗頤利用碑銘文獻解析了武后宗教信仰的偏好，認為她晚年為求長生之道，頻繁遊幸嵩山，宗教興趣由佛教轉移到道教。見饒宗頤：〈從石刻論武后之宗教信仰〉，載饒宗頤：《選堂集林·史林》（香港：中華書局，1982年），頁587-613。參Antonino Forte, *Political Propaganda and Ideology in China at the End of the Seventh Century: Inquiry into the Nature, Authors and Function of the Tunhuang Document S. 6502, Followed by an Annotated Translation* (Naples: Istituto universitario orientale, Seminario di studi asiatici, 1976)。就武則天登基後頒布的「令釋教在道法之上，僧尼處道士女冠之前」（見《舊唐書》，卷六〈則天皇后紀〉，頁121）詔令對道教的實際影響，雷聞以馬元貞在天授二年（691）的法事活動為例，對這個政策的影響做了再探討。見雷聞：〈道教徒馬元貞與武周革命〉，《中國史研究》2004年第1期，頁73-80。

⁴ 從投龍簡與封禪的角度談國家祭祀與道教的關係，見神塚淑子：〈則天武后期の道教〉，載吉川忠夫（編）：《唐代の宗教》（京都：朋友書店，2000年），頁247-68。

⁵ 以Antonino Forte的論文為例，他不僅交代了唐代佛道交融的大潮流背景，同時探究這種大思潮如何體現在懷義個案中。見Antonino Forte, “The Maitreyist Huaiyi (D. 695) and Taoism”, 《唐研究》第4卷（1998年），頁15-29。

⁶ 值得注意的是，除了文本敘述方式上的交互借鑑，中世紀佛、道二教在塑像、禮儀和圖象上的藝術實踐也有共通處，參Christine Mollier, *Buddhism and Taoism Face to Face: Scripture, Ritual, and Iconographic Exchange in Medieval China* (Honolulu, HI: University of Hawai'i Press, 2008)。

⁷ 有學者論述武則天時期宗教神權政策中所展現女性皇權獨特的審美特質，尤其是皇權對道教女性神仙意象的塑造。見N. Harry Rothschild, *Emperor Wu Zhao and Her Pantheon of* [下轉頁3]

二、《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》的成書問題

(一)《道藏》本與《全唐文》本

《道藏》本所收司馬承禎《真圖讚》包括一篇前言，主體圖讚敘事十一篇，以桐栢真人王子晉勸諫靈王、浮邱公降接王子晉昇仙、王子晉授徒等情節為敘事中心；另外，每篇圖讚文末配一首讚詩及一幅後世仿擬畫作。⁸《道藏》本與《全唐文》本最大的區別是《道藏》本故事既行於文字，又繪有圖畫，而《全唐文》本僅有文字而無畫作。另外，《全唐文》本只對圖中的人物和中心事件作簡單陳述，並沒有集錄詳盡的宗教事蹟或史傳故事，《道藏》本則既有圖畫事蹟又附有史書引證的文本。以第四幅畫為例，《全唐文》本和《道藏》本材料分別抄錄如下：

圖畫宮殿，作太子卧卒形，羣臣嘔泣事。及太子共浮邱公東南行向嵩高山事。（《全唐文》本）⁹

第四，與師曠言云：後三年，上賓於帝所者。謂三年之內，必先尸解，方乃上賓於帝，故通而預言耳。於是密蛻解形，空留劍舄，潛冥真體，隱適嵩山。使親忘我難，故示終以絕思。為道既不易，故積學以登仙。圖畫宮殿，作太子臥卒形，群臣嘔泣事。及太子共浮丘公東南行向嵩高山事。（《道藏》本）¹⁰

可見《道藏》本所收文本相對完備，《全唐文》本則經過了當時編者的過度刪節。¹¹《全唐文》中不少與道教相關的文獻輯錄自《道藏》，這點有當時預修者法式善（1753–1813）〈約陳鍾溪侍郎赴白雲觀訪道藏諸書〉為證。¹²但是《全唐文》中的道教文獻並未

〔上接頁2〕

Devis, Divinities, and Dynastic Mothers (New York: Columbia University Press, 2015)。本文則就道教藝術創作對宮廷審美的回應，以皇權和道教長老的互動關係為切入點，對皇權與宗教藝術的聯繫這一議題作個案研究。

⁸ Kristofer Schipper and Franciscus Verellen, eds., *The Taoist Canon: A Historical Companion to the Daozang* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), pp. 424–26.

⁹ 董誥等（編）：《全唐文》（北京：中華書局，1983年），卷九二四，頁二一下至二二上。

¹⁰ 司馬承禎（錄）：《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》（HY 612），《正統道藏》本（臺北：藝文印書館影印民國十二至十五年〔1923–1926〕上海商務印書館影印明正統刊本萬曆續刊本，1962年），第18冊洞玄部讚頌類，卷六，頁八下。

¹¹ 陳尚君為文探討《全唐文》收錄道教文本的過程和刪節原因，指出負責《全唐文》道家文獻編纂的法式善，在輯錄《道藏》時，但凡帶有「狡獪」思想的道書，不予取用，這很可能影響了《全唐文》道家文獻整體編收的方式。見陳尚君：〈述《全唐文》成書經過〉，《復旦大學學報》（社會科學版）1995年第3期，頁203–10、202。

¹² 法式善：《存素堂詩二集》，《清代詩文集彙編》影印清嘉慶刻本（上海：上海古籍出版社，2010年），卷二，頁十八上。

全文翻錄《道藏》，其中刪節、漏收問題層出疊見。¹³ 司馬承禎在前言中提及自己的創作過程，「乃觀仙傳，追伊洛之發跡；復披《真誥》，慕華陽之降形」，體現他引證史書及仙傳典故的寫作特色，然而這一特徵在刪改後的《全唐文》版本中無法驗證。另外，《全唐文》對《真圖讚》的竄修還體現在文本體式的變動上。《道藏》本《真圖讚》由兩個相對獨立的文獻材料構成：前言部分的散文和正文以下的讚文，由中間「上清侍帝晨領五嶽司右弼桐柏真人王仙君真圖讚」的標目提示分隔；《全唐文》則略去此標題，在總標題中添入「並序」二字，以「序」指代第一部分前言文字，將兩份相對獨立的文本糅合為一。¹⁴ 《道藏》本《真圖讚》，後人雖重新編訂此卷總標題，擬為《上清侍帝晨桐柏真人真圖讚》，但同時保留了第二部分文本前面《上清侍帝晨領五嶽司右弼桐柏真人王仙君真圖讚》相對完整的原標題。筆者認為《真圖讚》前後兩個文本獨立行文，若前後兩篇文字原為一體，在主題沒有改變的情況下第二部分另起一標題並無必要。

關於著者的信息，《全唐文》本僅記錄司馬承禎名字四字，而《道藏》本在謄抄前人遺本時，除了記載司馬承禎自號「天臺白雲」，還在作者一欄後面保留了一個「錄」字。這個「錄」字在文本中的具體意涵及所提示的創作貢獻，尚待發掘與驗證。¹⁵ 本文提出一個可能的情況：「錄」字與「狀」文體搭配使用，用於唐代下級向上級進奏文書，或者上呈天子奏摺，常常寫做「錄狀奏聞」的定式。¹⁶ 這與玄宗〈賜白雲先生書詩并禁山勅碑〉中「謹錄狀以聞」的表達相一致。¹⁷ 如此一來，將前言文體看作是單獨上呈皇帝的狀文，既解釋了「錄」字的用意，也解釋了上文所提到前言和主體讚文的文本獨立性問題——呈狀與附讚分別行文。至於《全唐文》指稱圖讚之前的「總狀」段落為「序」，則不甚恰當。這一部分文字並非僅僅承擔「自序」的文學功能，而是作為上奏皇帝的宗教類狀文，有一定的君臣之間的社交功能，類似後來李思聰的〈乞進

¹³ 陳尚君認為《全唐文》有負眾望，原因很可能是預修者多為新進士，以修書求進學，因此所編作文難臻老成。見陳尚君：〈述《全唐文》成書經過〉，頁203-10、202。

¹⁴ 「題目誤脫」的問題在《全唐文》輯文中頗為常見，其中的道家文獻也不例外。略見王大均：〈《全唐文》釋道部分訂誤〉，《古籍整理研究學刊》1990年第1期，頁42-44。

¹⁵ 《道藏》根據不同的創作貢獻，在作者名後用不同的提示字「撰」、「編」、「纂」、「集」、「錄」、「修」等。在《道藏》所收司馬承禎的其他作品中，可以看到這些字的不同用法，比如〈上清含象劍鑑圖〉用「進」字，表明除了文本〈上清含象劍鑑圖〉上奏，另有進貢物「含象鏡及景震劍」呈送皇帝；〈太上昇玄消災護命妙經頌〉則用「撰」字，表示此篇是撰寫。見〈上清含象劍鑑圖〉（HY 431），《正統道藏》本，第11冊洞玄部靈圖類，頁一上；〈太上昇玄消災護命妙經頌〉（HY 312），《正統道藏》本，第9冊洞真部讚頌類，頁一上。

¹⁶ 吳麗娛：〈試論「狀」在唐朝中央行政體系中的應用與傳遞〉，《文史》2008年第1輯，頁119-48。

¹⁷ 陳垣（編纂），陳智超、曾慶瑛（校補）：《道家金石略》（北京：文物出版社，1988年），頁182。

洞天海岳名山圖狀》。¹⁸綜上所言，《道藏》本的刊訂更加可靠；且「前言」段落極可能是上呈天子的文書，即司馬承禎給武后或者是後來的睿宗皇帝的上書。¹⁹了解文本的這一特殊之處，對我們接下來分析武則天時期至八世紀初期的宗教政策有所助益。

(二)《真圖讚》創作緣起及武曌封仙緱山

萬歲登封元年(696)，武則天在嵩山舉行封禪儀式，在「祭天告成」之後，武后逐一分封神岳、天王、神仙等各類名號。²⁰唐代授予山川神爵位的傳統可以追溯到垂拱四年(688)，嵩山被封天中王；但由朝廷封仙於山、別立祠廟，在武曌之前並無先例。²¹雖然之前道經中已有將地志中的人物與山麓歷史相連結的傳統，但並非官家所為。而且，與「神格化」山岳以服務國祀系統不同，升格歷史人物統領山林的神仙系統是強化歷史人物的道家淵源，從而扶持道教齋籙祠祀。在登封元年的晉封中，周靈王太子王子晉封為「昇仙太子」。同時，王室出資在嵩山的附屬山脈，也就是傳說中王子晉羽化的緱山上重建廟宇，供皇室及道教徒常年祭祀。一直到九世紀中期，文人政客絡繹而來，王子晉廟宇香火不衰。²²

就目前材料來看，我們無法確鑿地判說司馬承禎《真圖讚》就是對武后〈昇仙太子碑〉的宮廷唱和之作。但是，就當時唐廷對太子晉廟宇的資助以及對昇仙太子傳說的宗教造勢來看，《真圖讚》與〈昇仙太子碑〉之間有密切的照應關係。聖曆二年(699)，嵩山旁的緱山太子晉新廟竣工，武則天東幸嵩山時再次途徑此地，參觀並拜

¹⁸ 李思聰：《洞淵集》(HY 1055)，《正統道藏》本，第40冊太玄部，〈乞進洞天海嶽名山圖狀〉，序頁二下至五上。

¹⁹ 司馬承禎《真圖讚》創作緣起與武則天宗教政策的關係將在下文剖析。這裡需要注意，唐睿宗曾在天台山為司馬承禎敕建桐柏觀，則《真圖讚》狀文是否即司馬承禎上呈睿宗的文本？不無可能。因為《真圖讚》狀文意圖樹立桐柏真人王子喬的宗教形象，追溯天台山與上清派真人的淵源。

²⁰ 武則天分封山岳、神仙名號如下：「尊神岳天中王為神岳天中皇帝，靈妃為天中皇后，夏后啟為齊聖皇帝；封啟母神為玉京太后，少室阿姨神為金闕夫人；王子晉為昇仙太子，別為立廟。」見《舊唐書》，卷二三〈禮儀志三〉，頁891。

²¹ 永淳二年(683)正月，高宗「幸奉天宮，遣使祭嵩岳、少室、箕山、具茨等山，西王母、啟母、巢父、許由等祠」(《舊唐書》，卷五〈高宗紀〉，頁110)。參雷聞：〈五嶽真君祠與唐代國家祭祀〉，載榮新江(主編)：《唐代宗教信仰與社會》(上海：上海辭書出版社，2003年)，頁35-83。唐代山川封爵現象的討論，參朱溢：〈論唐代的山川封爵現象——兼論唐代的官方山川崇拜〉，《新史學》第18卷第4期(2007年12月)，頁71-124。

²² 中唐時期昇仙太子廟仍然屹立不衰，有白居易詩〈王子晉廟〉為證，見顧學頡(校點)：《白居易集》(北京：中華書局，1979年)，頁633。因為缺乏修繕，唐末時此廟已開始逐漸殘破。晚唐詩人鄭畋(825-883)有〈題緱山王子晉廟〉詩，側面描述了當時古廟荒階蔓柳、勉強維持的情形。見計有功：《唐詩紀事》，《四部叢刊初編》影印上海涵芬樓藏明嘉靖刊本(上海：商務印書館，1929年)，卷五六，頁二上至二下。

謁了昇仙太子廟。《資治通鑑》記載，武后遊幸期間，因病在緱山小住了八九天才返途洛陽。在此期間，武則天撰寫了為王子晉廟宇刊刻的道教碑文〈昇仙太子碑〉。²³這篇道碑經文由多位帝王先後刊刻修補，受到的關注和產生的影響盛極一時；遊仙主題的詩文藉由文士酬唱鼓吹，亦得以創製不倦。²⁴與〈昇仙太子碑〉主題一致的司馬承禎《真圖讚》，就是在這樣的宗教背景下完成的。

根據文本內緣因素分析，〈昇仙太子碑〉和《真圖讚》在人物題旨、主體典故和取材細節上均有一致之處。如下段引文所見，兩者均以《國語》太子晉勸諫靈王勿壅堵穀、洛之水起興，《逸周書》師曠典故穿引，再依據《列仙傳》推進太子晉緱山昇仙的情節。唐之前有關太子晉事蹟的文獻大多分為兩種互不兼容的敘述體例，以《國語》、《逸周書》為代表的史傳側重於載錄他在朝廷中的政治貢獻和治國安邦的理念。²⁵《列仙傳》、《潛夫論》、《搜神記》以及傳為蔡邕所撰的〈王子喬碑〉，則更加突出他幻化仙術、騎鶴昇仙、蟬蛻羽化的宗教神話形象。²⁶周靈王太子王子晉在不同性質文本中的稱呼也不同，在史傳中稱王子晉，仙傳中則稱王子喬，實則為同一人。將《國語》等史錄中早夭的賢人太子晉治國理邦的政治形象，與《列仙傳》等道書中的仙人王子喬故事，編織為一體，構成完整的昇仙太子事蹟，武后〈昇仙太子碑〉文和司馬承禎《真圖讚》屬於此類題材當中最為早期的文本。除此之外，兩個文本中對道家上清派「福地」思想也有類似的闡述。這也是司馬承禎長久以來致力倡導的「洞天福地」道教聖地遺跡概念的一個重要部分。²⁷

²³ 張得水、黃林納：〈與武則天有關的嵩山道教文物〉，《文物天地》2017年第7期，頁29-30。

²⁴ 久視元年(700)，唐皇室王公貴胄於嵩山大宴群臣，期間所作侍遊應製詩文〈夏日遊石淙詩序〉、〈秋日宴石淙序〉刻於登封縣石淙河邊的摩崖石上，「石淙會飲」之事流傳至今。見《全唐文》，卷九七，頁八下至九下；卷二二九，頁十九下至二二上。除了當代文人唱和，摩崖石刻旁邊亦留存宋明時代的懷古題記之類，如一篇宋宣和年間的題文。

²⁵ 唐雯〈〈昇仙太子碑〉的生成史及其內涵重探〉(《文匯報》，2018年3月30日，第W10版)就武后對王子喬史傳典故的改寫，這樣說道：「〔武后〕特意化用了幾乎已被後世遺忘的《國語》中王子喬諫周靈王壅穀洛二水的典故來表現其作為儲君的擔當，甚至還加入了犯顏進諫這一《國語》中並不存在的情節。」參徐元誥(撰)，王樹民、沈長雲(點校)：《國語集解》(北京：中華書局，2002年)，卷三〈周語下〉，頁92-101；黃懷信、張懋鎔、田旭東：《逸周書彙校集注》(上海：上海古籍出版社，2007年)，卷九，頁1011-33。本文認為，武后對王子喬史傳事蹟的改寫，既重整了歷史敘述，又影響了後世文獻的傳錄，特別是著重凸顯王子喬政治形象，《新唐書》關於「周靈王太子晉以直諫廢為庶人」的記載便是其中一例。在此之前，關於太子晉政治生涯的記載並無「廢黜」一事。見歐陽修、宋祁：《新唐書》(北京：中華書局，1975年)，卷七二中〈宰相世系表二中〉，頁2601。

²⁶ 王叔岷：《列仙傳校箋》(北京：中華書局，2007年)，卷上，頁六五；王符(著)、汪繼培(箋)、彭鐸(校正)：《潛夫論箋校正》(北京：中華書局，1985年)，卷九，頁435；馬銀琴(譯注)：《搜神記》(北京：中華書局，2012年)，卷一，「崔文子學仙」條，頁6。

²⁷ 司馬承禎：〈天地宮府圖(并序)〉，載張君房(編)、李永晟(點校)：《雲笈七籤》(北京：中華書局，2003年)，卷二七，頁608-31。

屈升譽於三窮，錫陟曠以四馬。穀洛之鬪，嚴父申欲壅之規；而匡救之誠，仙儲切犯顏之諫。播惠子之懿範，歌圖史之芳聲。（〈昇仙太子碑（并序）〉）²⁸

圖畫周朝宮闕，作穀洛二水相合而鬪，稍毀宮城處，人夫負土欲壅此川。作太子具冠服立於靈王前諫事。（《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》）²⁹

從外緣因素講，司馬承禎在同一時間（695–699）活動於宗教中心嵩山和政治中心洛陽之間，這一地緣和時空因素的巧合使得《真圖讚》的成書與〈昇仙太子碑〉之間的創作默契不言而喻。³⁰ 武后兩次嵩山之行都伴隨著司馬承禎嵩山的宗教活動。在此期間，司馬承禎很可能親歷武后嵩山祭祀、緱山封仙太子晉等連串宗教事件，並體現在《真圖讚》創作中。根據朱越利的考證，武則天統治期間（690–705），在萬歲登封元年（696）或之後的某一年，司馬承禎曾受詔由天台山入東都謁見武后。³¹ 武則天聖曆二年再度臨幸嵩山，司馬承禎同樣活躍於嵩山一帶：聖曆二年二月己丑（699年1月9日）武則天再幸嵩山；十天之後的二月己亥（1月19日），由雍州司功參軍王適撰寫，司馬承禎手書、追思先師體玄先生潘師正的〈潘尊師碣〉刊刻完畢，置於嵩山逍遙谷的崇唐觀中。³² 由此可見，武則天兩幸嵩山與司馬承禎在嵩山進行宗教活動的時間重合。雖然我們無法確定司馬承禎直接參與了封禪禮儀的策劃並且隨扈東幸嵩山的隊列，但司馬承禎對此期間皇室在嵩山的祭祀、宗教活動應當是完全知情的。《真圖讚》創作時間的上限亦當在萬歲登封元年，司馬承禎受召往洛陽面聖武曩、途經嵩山；創作下限約在武后二次遊幸嵩山，也就是聖曆二年。

因登緱山，望少室，尋古靈跡，擬刻真容。得王子晉之遺墟，在永水之層曲，且欲開石室，營壽宮。庀徒方興，畚鍤攸作，乃得古藏焉。其藏上無封壘，內有甃瓦，南北長二丈二尺，東西闊八尺。中有古劍一，長尺餘，銅椀一，并瓦器二。（〈冥冥宵冥君古墳記銘（為張昌寧作）〉）³³

昇仙太子者，字子喬，周靈王之太子也。……山扉半毀，纔覩昔年之規；礪牖全傾，更創今辰之製。乃為子晉重立廟焉，仍改號為昇仙太子之廟。方依福壑，肇啓仙居，開廟後之新基，獲藏中之古劍。（〈昇仙太子碑（并序）〉）³⁴

²⁸ 王昶：《金石萃編》，收入《石刻史料新編》第1輯（臺北：新文豐出版公司，1982年），第2冊，卷六三，頁1067。

²⁹ 《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》，頁三下。

³⁰ 司馬光（撰）、胡三省（音注）：《資治通鑑》（北京：古籍出版社，1956年），唐紀二十二，頁6539。

³¹ 朱越利：〈解讀司馬承禎傳記（上）〉，《中國道教》2016年第4期，頁11。

³² 潘師正不僅是司馬承禎的師傅，卒後贈金紫光祿大夫，也是高宗和武則天時候備受禮遇的上清派宗師。司馬承禎曾為潘師正作碣文，其所書〈潘尊師碣〉刻在嵩山碑石上。〈潘尊師碣〉收錄於《道家金石略》，頁83–85。

³³ 陳子昂（撰）、徐鵬（校點）：《陳子昂集》（上海：上海古籍出版社，2013年修訂本），頁159。

³⁴ 《金石萃編》，卷六三，頁1067–68。

桐栢真人王君，即周靈王之太子子晉也。……是以京陵之墓，經古啓而劍飛；緱氏之祠，迄今立而神在。……靈墟信奇，丹水濟成神之域；福地旌異，黃雲靄不死之鄉。（《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》）³⁵

再者，司馬承禎《真圖讚》並非鼓推王子晉昇仙傳說的孤篇。同一時期的陳子昂也有〈冥冥窅冥君古墳記銘（為張昌寧作）〉，敘述雍州嵩山縣緱山王子晉廟的籌建過程。³⁶ 陳子昂與司馬承禎同列於道門文學流派「方外十友」。³⁷ 就道門中人對武則天昇仙信仰的迎合以及附和來看，陳子昂此文與司馬承禎所作《真圖讚》互相鼓推，合力倡導了「長生昇仙」的題旨。

值得注意的是，〈冥冥窅冥君古墳記銘（為張昌寧作）〉一文以神功元年（697）改建昇仙太子新廟時發掘出「王子晉遺墟」古墳事件為敘述核心。³⁸ 緱山古墳事件的宗教意義頗大，掀起了升仙靈驗文的創作風潮。「王子晉遺墟」古墳發掘出古劍一事，朝野轟動，當時的文藝名士除了陳子昂，另有薛稷等人的相關文字存世。「王子晉遺墟」與「古劍」的神話淵源，見於《太平御覽》。³⁹ 傳說王子喬昇仙後有衣冠塚在景陵，戰國時候有人發現了王子晉墓地，其中藏有一把古劍，人欲取之，劍自上飛走，因而不得。自此以後，王子晉傳說與「荒塚古劍」的形象以黏合為一出現在後世文獻中。司馬承禎《真圖讚》就此典故有類似的記敘：「是以京陵之墓，經古啟而劍飛。」古墳出土寶劍後，太子晉羽化的傳說似乎既有了現實印證，又增添了一層得道昇天的靈驗效果。這一宗教靈驗事件不僅促使武則天創作〈昇仙太子碑〉，碑文「開廟後之新基，獲藏中之古劍」一段也回溯了神功元年緱山負責修建新廟的役工在挖地基時偶然發掘出古劍遺物一事。而且，自此以後，武則天愈發篤信道教，更有求取仙丹以冀長生不老之舉。武曌〈賜胡洞真天師書〉中即有「儻蒙九轉之餘，希遺一丸之藥」的

³⁵ 《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》，頁一下至二下。「是以京陵之墓，經古啓而劍飛；緱氏之祠，迄今立而神在」的模糊表述，告訴我們司馬承禎曾拜謁過緱氏之祠，但是，我們無法判定是司馬承禎拜謁的是神功元年古墓挖掘之前的舊廟，還是後建的新廟。

³⁶ 〈冥冥窅冥君古墳記銘（為張昌寧作）〉（載《陳子昂集》，頁158-59），既是一篇鼓吹當朝道教昇仙信仰的銘文，也是中古唐代墓葬發掘的典範考古報告。

³⁷ 司馬承禎與陳子昂同列名於「方外十友」，兩者的共同流派歸屬側面說明了兩者在宗教視野和文藝創製上所可能產生的共鳴。「方外十友」共有的宗教內核，以及他們對道教隱逸風尚的推崇及其對初唐文藝的影響，葛曉音有所涉獵。見葛曉音：〈從「方外十友」看道教對初唐山水詩的影響〉，《學術月刊》1992年第4期，頁42-48。

³⁸ 神功是武則天的年號，共計三個月（九月至十二月），因而陳子昂此文作於神功元年的最後三個月期間。

³⁹ 《太平御覽》引道經有「王子喬墓在景陵，戰國時復有發其墓者，見一劍，人適欲取視，其劍忽然上飛去」的一段故事。見李昉（編纂）、夏劍欽等（校點）：《太平御覽》（石家莊：河北教育出版社，1994年），卷六六五，第6冊，頁216。

記載，表明欲求九轉仙丹。⁴⁰《朝野僉載》也有記錄武則天晚年服食仙丹一事：「周聖曆年中，洪州有胡超僧出家學道，隱白鶴山，微有法術，自云數百歲。則天使合長生藥，所費巨萬，三年乃成。自進藥於三陽宮，則天服之，以為神妙，望與彭祖同壽，改元為久視元年。」⁴¹

三、《真圖讚》中的「昇仙太子」母題與壁畫

司馬承禎《真圖讚》中的「昇仙太子圖」並非一時一地之作，而是與同時期其他「仙人圖」一起引導了慕仙壁畫題材的潮流。近年已有學者將1995年在陝西省富平縣劉家堡節愍太子墓中發掘出的仙人圖，擬名為「昇仙太子圖」。以「昇仙太子圖」考古壁畫為對象的研究成果豐富，研究中所依據宮廷政治的隱喻和藝術背景的論證均頗為紮實可靠。⁴²但是，迄今鮮有文章關注到劉家堡節愍太子墓中的仙人圖，與同時代相同母題創作之間的默契。本節通過地下墓畫材料與傳世文本材料的二重印證，以司馬承禎《真圖讚》及王屋山陽臺觀仙人壁畫為切入點，嘗試還原當時慕仙壁畫的創製風尚，追溯李唐王室在「昇仙太子圖」流行母題中所起到的推波助瀾的作用。

大唐中，中巖道士司馬煉師始奏置陽臺觀道場，立像而嚴奉之，并御書額，壁畫神仙、龍、鶴、雲氣等，升降輦節，羽儀金彩，輝光滿宇。遣監齋韋元伯齋圖畫事跡題目奏聞，時開元二十三年六月十二日也。（李俊民〔1175–1260〕〈重修王屋山陽臺宮碑〉）⁴³

陽臺觀天尊殿內壁畫高壹丈陸尺，長玖拾伍尺（下缺二十字）迴貳伯尺，畫神仙靈鶴雲氣，右畫王屋山（下缺二十五字）依按經傳，創意作圖，檢校莊嚴，今至成畢，於是海區（下缺二十五字）壽福聖躬道祐延長，神口得久又以開圖幽（下缺二十五字）靈山景觀，法徒不勝忻荷。所有畫匠手功及買彩色等（下缺二十四字）陛下本命紫綾及□□酬還訖，承禎比加□□不獲（下缺二十四字）事跡題目二卷上進，謹錄狀以聞題奏，開元二十三年。（〈賜白雲先生書詩并禁山勅碑〉）⁴⁴

⁴⁰ 《全唐文》，卷九七，頁四下。

⁴¹ 張鷟：《朝野僉載》（北京：中華書局，1979年），卷五，頁116。

⁴² 就宮廷鬥爭的隱喻，王靜解析了武周政權與李唐皇室的衝突背景以及後來的和解過程。見王靜：〈節愍太子墓《昇仙太子圖》考——兼論薛稷畫鶴的時代背景〉，《北京大學學報》（哲學社會科學版）2007年第4期，頁110–18。

⁴³ 李俊民：《莊靖先生遺集》卷九，清光緒中海豐吳氏刊《石蓮龕彙刻九金人集》本，收入《道家金石略》，頁1074。

⁴⁴ 陸耀遹：《金石續編》，收入《石刻史料新編》第1輯，第5冊，卷十一，頁3231–32；亦騰抄載錄於《道家金石略》，頁182–83。

根據〈重修王屋山陽臺宮碑〉的記載，司馬承禎曾在陽臺宮天尊殿的牆面上作畫，再現上清神仙人物故事；其中一部分牆壁繪有「神仙、龍、鶴、雲氣等，升降輦節，羽儀金彩」的神仙圖景，映照出天尊殿輝光滿宇。從石碑拓本和《真圖讚》文本及圖畫的比對可知，陽臺觀壁畫與《真圖讚》擁有相同主旨及同一母題，以仙鶴、祥雲、道君圖案為中心，借鑑了王子喬典故中的核心元素。⁴⁵ 只是司馬承禎陽臺觀所繪壁畫年久剝落、新畫覆蓋，以至如今不復流傳。但〈重修王屋山陽臺宮碑〉、〈賜白雲先生書詩并禁山勅碑〉的殘碑，可以佐證司馬承禎天尊殿壁畫乃憑據駕鶴西昇的神仙事蹟而作。

〔第六〕圖畫王君乘鶴駐在緜氏山頭，舉手謝時人，并作周國帝王儀仗及時人眾等望不得到及王君控鶴昇天事。

〔第八〕圖畫王君乘雲車羽蓋，仙靈侍從旌節導引，龍鶴飛翔，從天而降，欲赴桐栢山洞宮事。（《真圖讚》）⁴⁶

至於「昇仙太子」壁畫的母題元素和創製風尚，可以從《真圖讚》及現存節愍太子墓壁仙人圖的比照總結得知一二。皇權儀仗和昇仙畫面的組合構成了當時升仙母題繪畫的基本元素。首先，《真圖讚》的繪畫主題是由《列仙傳》「桐栢真人王子晉控鶴昇仙」的典故衍化而來。另外，司馬承禎又創意發揮真人周季山向王子晉拜師、茅山楊君學道等上清神仙事蹟，以彙成一卷十一圖。值得一提的是，圖讚中除了有我們熟悉的仙靈圖景和「控鶴昇仙」的母題元素，還有車輦、旌節等儒家世俗儀仗細節。具體講來，由上文所引圖六及圖八讚文可知，王君赴桐栢山理事的畫面——「圖畫王君乘雲車羽蓋，仙靈侍從旌節導引」，既有仙靈所乘的雲車和羽蓋，又有象徵世俗權利的旌旗、信符為仙靈儀仗的先導。⁴⁷ 這也是當時廟宇壁畫以及貴族墓葬壁畫崇仙圖境的繪製特色：將儒家皇權儀仗的世俗圖式與道家審美下的昇仙畫面相互配合。

⁴⁵ 《真圖讚》與陽臺觀壁畫都以王子喬仙傳中的典故為藍本，《真圖讚》前言段落有「乃觀仙傳，追伊洛之發跡」一說，暗示司馬承禎參照《列仙傳》中「遊伊、洛之間，道士浮邱公接以上嵩高山」（《列仙傳校箋》，卷上，頁六五）的傳說來繪製《真圖讚》神仙世界。至於陽臺觀壁畫的立意來源，〈賜白雲先生書詩并禁山勅碑〉的碑刻中的「依按經傳，創意作圖」，說明了陽臺觀圖畫也是參照道家經傳並創意製作而來。碑文中又提到有以壁畫故事為基礎的「事跡題目」文本，也就是有兩卷敘述圖畫本事的文字上奏給皇帝。從〈賜白雲先生書詩并禁山勅碑〉的記述中，我們還可以看出陽臺觀壁畫的創作元素除了神仙、靈鶴、雲氣，還有王屋山景緻。因此，本文以為，此圖很可能分為左右兩個主題，右邊壁上畫有王屋山的故事，而左邊牆壁則與神仙傳記相關。

⁴⁶ 《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》，頁十一上、十三下。

⁴⁷ 儀衛、車輦的繪畫意象在唐墓壁畫中十分常見，李星明從圖像學角度，分析唐墓儀衛繪畫中所體現的世俗權利、儒家禮儀及思想。見李星明：《唐代墓室壁畫研究》（西安：陝西人民美術出版社，2005年），頁137-58。

考古學家在節愍太子墓第二天井東西小龕的上部發現了繪有與《真圖讚》類似的雲氣仙人圖畫(附圖1)。節愍太子墓東西兩壁分別於小龕的仙人畫下面兩側各繪一個人物,相對而立,或拱手或手執笏板,皆著袍服。⁴⁸這一畫面和《真圖讚》之六的描繪十分類似,《真圖讚》之六繪有「王君乘鶴駐在緱氏山頭,舉手謝時人」,同時「作周國帝王儀仗及時人眾等望不得」的場面。節愍太子墓中袍服士族子弟的舉止和笏板細節這兩處,多少對應了《真圖讚》所繪製的世俗儀衛圖像。

太子晉駕鶴昇仙的母題壁畫驟然興起、風靡貴族階層,一時無兩;《真圖讚》等雲鶴入畫、儀仗入畫的特徵,為遊仙題材提供了核心藝術範式,逐漸為後世畫工所推崇。⁴⁹這種繪畫風尚離不開七世紀末八世紀初武后、睿宗、玄宗等皇帝出資,以及在政治、宗教上鼓推。⁵⁰在政治上考量,節愍太子墓中的「昇仙太子圖」是睿宗奪權登基之後,以宗教手段緩和政治爭鬥,為「起事太子」李重俊、為李唐王室正名的結果。早在武后統治末期,武則天便利用聯姻李、武二族等手段,緩和武曌大周時期累積的政治矛盾。同時,以立「昇仙太子碑」宗教美化的方式,掩蓋早期清除李氏宗室的殘暴宮廷鬥爭,特別是誅殺起事太子李重俊的消極影響。⁵¹李唐復權之後,又經過幾代皇帝的撥亂反正,才對前朝武周的皇權格局進行了整肅和歸位。唐中宗登基之後,為武則天一朝被誅枉死的李氏宗族子弟建墓,以示懷念,其中現有陵墓遺存的李唐王室人物有高宗六子章懷太子李賢、中宗長子懿德太子李重潤⁵²、中宗七女永泰公主李仙蕙等。大建宮墓此舉為後來睿宗建節愍太子墓,也就是最具爭議的「起事太子」李重俊墓,提供了先例。我們如今所見的「昇仙太子圖」,便是李重俊太子的墓中壁畫。睿宗掌權之後,為李重俊厚葬建墓,更以「昇仙太子圖」中的太子晉相比附,以一種隱晦卻堅決的宗教方式樹立李唐王室恢復統治的意識形態。

七世紀末八世紀初的唐代,特別是封禪嵩山、封仙緱山之後,除了文本創作之外,連串與「昇仙太子」主題相關的圖像藝術便陸續出現。藝術母題的大範圍興起並非憑空而來,而是在政權意識形態及撥給公費的引導下逐漸顯露。本節最後一部

⁴⁸ 陝西省考古研究所、富平縣文物管理委員會(編著):《唐節愍太子墓發掘報告》(北京:科學出版社,2004年),頁54-59。

⁴⁹ 論者指出唐玄宗時期都城地區墓葬畫流行雲鶴題材,見齊東方:《隋唐考古》(北京:文物出版社,2002年),頁107。參張建林:〈唐墓壁畫中的屏風畫〉,載陝西歷史博物館(編)、周天游(主編):《唐墓壁畫研究文集》(西安:三秦出版社,2001年),頁227-39。

⁵⁰ Liu Yang 撰文論述唐代皇室對道教寺廟藝術特別是造像的贊助,探討宗教造像的不同藝術形式所可能產生的政治用途。見Liu Yang, "Images for the Temple: Imperial Patronage in the Development of Tang Daoist Art," *Artibus Asiae* 61, no. 2 (2001), pp. 189-261。

⁵¹ 王靜:〈節愍太子墓《昇仙太子圖》考〉,頁110-18。

⁵² 懿德太子陵墓壁畫,見陝西省考古研究院、乾陵博物館(編著):《唐懿德太子墓發掘報告》(北京:科學出版社,2016年)。

分，就武周、唐宗室對慕仙壁畫財費上的支持來理解「昇仙太子圖」母題形成的可能。武曌統治後期曾經多次資助道教壁畫，長安四年行道，「以本命鎮彩物奉為皇帝敬造石玉寶皇天尊一鋪十事，并壁畫天尊一鋪廿二事」。⁵³這些壁畫資助都是從武則天統治後期才逐漸恢復的，特別是在武曌分封仙爵的影響之下。具體說來，在武曌統治前期的各項行道事宜中，並未有製造「壁畫」一項，而只有「敬造石元始天尊像一鋪，并二真人夾侍」的簡化版功德建造行為。⁵⁴武后掌權後期特別是萬歲登封二年之後，開始重視行道儀禮的規制，回到高宗儀鳳（676–679）時期的崇道傳統。除去標準的功德造像之外，又添補了「壁畫」和「抄經」兩項，就規格而言達到了唐前期崇道藝術的高峰。

睿宗和玄宗朝同樣繼承了這種皇家資助宗教壁畫藝術的傳統。⁵⁵玄宗和李重俊都是有兵變經歷的皇子。玄宗對節愍太子的同情不言而喻，他繼位之後出資繪製陽臺觀遊仙壁畫，便是明證。〈賜白雲先生書詩并禁山勅碑〉中有司馬承禎上奏玄宗的狀文殘本，⁵⁶提及在壁畫動工之前，玄宗皇帝賞賜司馬承禎作畫手功費和繪圖材料。陽臺觀天尊殿壁畫完工後，又由當時在陽臺觀監工國家齋事的光祿卿韋元伯，⁵⁷於開元二十三年（735），也就是司馬承禎去世的同一年，攜帶司馬承禎的狀文和相關圖畫事蹟去長安匯報玄宗皇帝。〈賜白雲先生書詩并禁山勅碑〉中玄宗皇帝的「敕文」，就是對於司馬承禎這個壁畫作品的稱讚以及狀文的積極回應。⁵⁸藉此種種，可以窺見唐廷

⁵³ 〈岱岳觀碑〉（九），載《道家金石略》，頁95。

⁵⁴ 〈岱嶽觀碑〉（三），載《道家金石略》，頁79。

⁵⁵ 同時期唐代宮廷對佛教資助的研究，參 Stanley Weinstein, "Imperial Patronage in the Formation of T'ang Buddhism," in Arthur F. Wright and Denis Twitchett, eds., *Perspectives on the T'ang* (New Haven, CT: Yale University Press, 1973), pp. 265–306。

⁵⁶ 據《筠清館金石記》所載，〈賜白雲先生書詩并禁山勅碑〉乃大中八年（854）王屋主簿韓抗書所刻，碑刻中引文亦可見於同時期其他文獻史料，碑文拓片流傳有序直至清代，所述內容頗為可靠。《筠清館金石記》轉引自《金石續編》第1輯，第5冊，卷十一，頁三十上。睿宗、玄宗〈賜白雲先生書詩并禁山勅碑〉的部分文字——〈睿宗大皇帝書〉、〈開元神武皇帝書並詩〉、〈五言送司馬承禎還天臺〉又雜見於唐宋各類文獻。其中〈睿宗大皇帝書〉、〈開元神武皇帝書〉另見於杜光庭《天壇王屋山聖跡記》（HY967），《正統道藏》本，第33冊洞神部記傳類；〈五言送司馬承禎還天臺〉見黃岱、齊碩（修），陳耆卿（纂）：《嘉定赤城志》，《宋元方志叢刊》影印清嘉慶二十三年（1818）《台州叢書》乙集本（北京：中華書局，1990年），卷三十，頁7513。

⁵⁷ 〈重修王屋山陽臺宮碑〉中的監齋韋元伯很有可能就是玄宗開元時期的光祿卿韋縉。史載玄宗皇帝曾經派遣光祿卿韋縉去王屋山司馬承禎住所，負責修金籙齋。見《舊唐書》，卷一九二〈隱逸傳·司馬承禎〉，頁5128。

⁵⁸ 唐張彥遠（815–907）《歷代名畫記》記載唐代能畫者二百零八人，司馬承禎名錄其中，其壁畫技藝尤其得到玄宗皇帝稱讚。見張彥遠：《歷代名畫記》，《文淵閣四庫全書》本（上海：上海古籍出版社，1987年），卷九，頁十六上。

宗教政策與道門宗教作品之間的相互作用，以及他們如何共同塑造當時優禮道士、崇信道術的宗教環境。

四、《上清侍帝晨桐柏真人真圖讚》的文體及其與淨土經變的關係

《上清侍帝晨桐柏真人真圖讚》十一篇圖讚，雖然就單篇讚文的形式和篇幅而言，看起來像是傳統意義上的畫讚。但如果我們將《真圖讚》與同一時期張九齡的〈宋使君寫真圖贊并序〉相比較，就可以發現，《真圖讚》並非傳統意義上的畫讚。⁵⁹張九齡〈宋使君寫真圖讚〉以韻文為主，文辭整飭，勾勒出所讚人物的總體人生事跡，繼承了〈東方朔畫讚〉以來讚文注重稱頌品行的儒家文體特徵。司馬承禎《真圖讚》則不然，首先，《真圖讚》重敘事，輕頌讚，文末韻文詠嘆調的宗教性質大於文學性質。⁶⁰所謂宗教性質大於文學性質，就是文辭的主要意涵是從宗教經典文獻中發衍而來，而韻文的形式祇是用來輔助闡釋宗教儀式和信仰，展現宗教體驗中對自然與生命力量的探索。其次，擷取《真圖讚》中單篇讚文出來解讀意義不大，因為離開上下文，單篇故事無法覆蓋主人公桐柏真人王君的人生事跡，這樣也就失去了讚文之所以為讚文，以單篇籠括人物小傳、以韻語約舉人物美惡的文體特色。如果將《真圖讚》十一篇故事當作一個整體來研究，可以發現它的敘事框架和劇情取材與同時期佛教「經變」的敘事概念和「榜題」文書技巧相似。具體來說，就是兩者的故事原型都是來自於宗教文獻，《真圖讚》取材於佛教經典，佛教「經變」則得益於道家文書，根據一部或幾部相關的佛經或道經，組織成為主次分明、通俗說講的敘事作品。

關於古文讚體的演變及其所受佛經的影響，前人的核心研究對象是儒家文獻中的「駢文讚體」、「詩讚」，佛教文化中的「唄」、「梵唄」，以及兩者之間的交互影響。⁶¹然而，就八世紀初的道教和佛教經變文體之間的對照，則鮮有論及。⁶²本節根據道經故事腳本與佛經經變文體的對照，從《真圖讚》的經變和俗講元素出發，窺探盛唐時

⁵⁹ 張九齡：《唐丞相曲江張先生文集》，《四部叢刊初編》影印南海潘氏藏明成化刊本，卷十七，頁十一下至十二下。

⁶⁰ 至於宗教文學中的讚文研究，張先堂、朱鳳玉曾涉獵佛教讚文以及讚文中宗教性、通俗性和音樂性的塑造。見張先堂：〈敦煌本唐代淨土五會讚文與佛教文學〉，《敦煌研究》1996年第4期，頁63-73；朱鳳玉：〈敦煌文獻中的佛教勸善詩〉，載白化文（主編）：《周紹良先生紀念文集》（北京：北京圖書館出版社，2006年），頁509-14。

⁶¹ 高華平：〈讚體的演變及其所受佛經影響探討〉，《文史哲》2008年第4期，頁113-21。

⁶² 大淵忍爾《敦煌道經·圖錄編》（東京：福武書店，1979年）匯集並校錄敦煌所見道經寫本文獻。參譚蟬雪：〈敦煌道經題記綜述〉，載陳鼓應（主編）：《道家文化研究》第13輯（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1998年），頁8-24；張澤洪：〈敦煌文書中的唐代道經〉，《敦煌學輯刊》1993年第2期，頁58-63。

期淨土圖變形式與道經傳述方式之間的創作默契，嘗試補充司馬承禎宗教思想中的「佛道並融」之說。

且不論武曌後期佛道思潮匯融的大環境，對於當時已經定居天台山的司馬承禎來說，他在這個佛道共存的山廟小環境中，受到佛教理論和經變傳頌方式的影響也在情理之中。⁶³至唐代，天台宗一脈傳至左溪玄朗(673–754)。左溪玄朗繼承天台宗智顛大師(538–597)的「止觀」教義，晚年卜居離天台山不遠的左溪山一帶，傳經講學，後人稱「天台之教鼎盛，何莫由斯也？」⁶⁴七世紀末八世紀初，天台山一帶更有「佛道雙美」的美譽。與左溪玄朗生活在同一時期的司馬承禎，深受天台教義風尚的影響，曾撰〈太上昇玄消災護命妙經頌〉一文，闡述了虛心妙觀、空色雙泯、明心見性的「止觀」之法。當然，司馬承禎的道家理論體系不僅汲取天台宗的思想，也雜糅兼收佛教其他宗派的理論成果，包括西方淨土觀的思想。我們可以將《真圖讚》與淨土變文對比來讀，也是出於道教上清派和佛教淨土宗兩個宗派的這種內生性的默契，包括上清派嚴格的神仙位階制度與淨土宗的「往生階位」之間的共鳴，以及淨土思想與道家上清派福地思想之間的互照等。另一方面，西方淨土變乃是盛唐時期佛教傳播最為廣泛、變體形式最為興盛的經典講誦文本。唐代的中央名刹有許多經變壁畫，其中不少是西方變；不僅僅是壁畫，根據王維(692–761)、李白(701–762)、白居易(772–846)、任華等的文章記述，唐朝上層家庭為了給死者做佛事，也製作掛畫和繡織的淨土變。⁶⁵這樣一個宗教流行文化中的佼佼者，相對來說是最容易被其他宗教信徒接觸到的。

下面從文字腳本特徵和圖畫特徵兩個方面，比較道教上清派作品《真圖讚》與佛教淨土宗《觀無量壽經》經變和變畫之間的關係。《觀無量壽經》(下稱《觀經》)是淨土派宗奉與宣說的三大經典之一，另外兩個是《無量壽經變》和《阿彌陀經變》。⁶⁶《觀經》短小精悍，流傳廣泛，注疏多而清晰，便於畫工馳騁彩筆，在敦煌石窟壁畫中所

⁶³ 朱封鰲：〈天台山歷代佛道盛況考析〉，《東南文化》1994年第2期，頁16–27、262；聞雷：〈道教南宗祖庭天台桐柏宮興衰記〉，《中國道教》1989年第4期，頁42–44；Julia K. Murray, “Tiantai Shan: A Chinese Buddhist Center,” *Orientalism* 19, no. 12 (December 1988), pp. 60–64。

⁶⁴ 贊寧(撰)、范祥雍(點校)：《宋高僧傳》(北京：中華書局，1987年)，卷二六，頁663。

⁶⁵ 淨土變繪圖風潮不但流行於兩京地區，也擴散到地方及西域敦煌地區的文化圈。見塚本善隆(著)、李大川(譯)：〈淨土變史概說〉，《敦煌研究》2007年第1期，頁112。

⁶⁶ 施萍婷〈敦煌經變畫略論〉一文文末有「敦煌莫高窟經變畫統計表」，其中可見盛唐時期西方淨土圖變數量遠超同時期其他宗派經變圖，可見淨土一宗在盛唐時期的流行程度。和在盛唐時期流行的《觀無量壽經》不同，《無量壽經》與《阿彌陀經》在初唐時期更受關注，產生了不少變文；但與司馬承禎《真圖讚》時期的藝術創製屬於不同的時代範疇，因而此處不做個案論述。見施萍婷：〈敦煌經變畫略論〉，載敦煌研究院(編)：《敦煌研究文集：敦煌石窟經變篇》(蘭州：甘肅民族出版社，2000年)，頁7。

存頗多。⁶⁷ 首先，我們以《真圖讚》的敘事文本與《觀經》敦煌遺書中的「變文」和「榜題」的對比為例，討論兩者在文本創製形式上的同質性。敦煌佛教遺書中的「變文」和「榜題」，都是與洞窟中的變相畫直接相關的宗教文本。⁶⁸ 「變文」是引據經文，穿插故事，與變相圖畫相呼應，具有講唱特徵的通俗佛教文學文本；⁶⁹ 「榜題」則是寫於相關畫面旁邊，用於解釋說明畫面內容的文字。⁷⁰ 敦煌洞窟壁畫和藏經洞繪畫中大量的繪畫品均有榜題。下面所引三段文字是：《真圖讚》圖讚所附文字腳本、敦煌《觀經》中「未生怨」壁畫的「變文」，以及《觀經》「十六觀」壁畫的「榜題」。

第九，天台山一名桐栢棲山，山有洞府，號曰金庭宮。……王君處焉，以理幽顯，侍弼帝晨。有時朝奉，領司諸嶽，群神於茲受事矣。……第十，紫陽真人周季山，昔入桐栢山，見真人王君，授以素奏丹符；又明晨侍郎夏馥，入桐栢山，遇真人王君，授黃水雲漿之法。……第十一，晉興寧三年，有學道者楊君，處於茅山精思所感，多有諸真降授。以其年六月二十六日，桐栢真人王君共諸真，降於楊之所居，而未與之言。楊君記曰：有一人，年甚少，整頓非常。建芙蓉冠，着朱衣，以白珠綴衣縫，帶劍，多論金庭山事。於後又降告曰：夫八朗四極，靈岸遼遐。……又降，有歌述等詞，此不備載。（《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》第九至第十一）⁷¹

爾時阿闍世王（頻婆娑羅王之誤）有一夫人，了無子息，相師□（占）卜，有一宿（白）兔，煞卻即便有子。是時阿闍世王（頻婆娑羅王之誤）為無其子，害卻仙人，求子息時。是時求得其子，漸漸長大，升其王位，不孝父母，佛現真身說五逆罪。爾時其王害母之次，忽見一雙地神（當為月光和耆婆），手執利

⁶⁷ 敦煌西方淨土信仰資料以及相關圖像學研究，見孫修身：〈敦煌石窟中的觀無量壽經變相〉，載《敦煌研究文集：敦煌石窟經變篇》，頁263-92。王惠民：〈敦煌西方淨土信仰資料與淨土圖像研究史〉，《敦煌研究》，2001年第3期，頁12-19。

⁶⁸ 「變文」定義和文體淵源的討論，歷來如訟紛紜。辛嶋靜志認為「變」譯自古印度巴利語中的 *vannamatthakamma*（梵語 **varnamrsta-karman*；本意為繪畫、潤色、裝飾），或者來自於古印度巴利語 *kamma*（梵語 *karman*）of *mālākamma*（意為花環圖案“wreath design”；參照 *latā-kamma* 的攀緣植物圖案“creeper design”）。關於「變」與「變文」、「像」與「畫」之間的梵文詞源學淵源，以及佛教以外文獻中「變文」的討論，見 Seishi Karashima, “Meanings of *bian* 變, *bianxiang* 變相 and *bianwen* 變文,” *ARIRIAB* 19 (2016), pp. 257-78。

⁶⁹ 「變文」的通俗性及其與「俗講話本」的關係是佛教文本的一個重要議題。參侯沖：〈俗講新考〉，《敦煌研究》2010年第4期，頁118-24。李騫認為「變文」是在寺廟俗講吸收民間文學的過程中形成的。見李騫：〈唐變文的形成及其與俗講的關係〉，《敦煌學輯刊》1985年第2期，頁91。

⁷⁰ 沙武田：〈敦煌壁畫榜題寫本研究〉，《敦煌研究》2004年第3期，頁104-10。

⁷¹ 《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》，頁十四下至十七下。

刀：「你害其母，我便害你。」爾時〔問〕其守門者：「父王今者由（猶）存在耶？」時守門人言：「大王，國太夫人身塗麩蜜，與賊為伴，沙門惡人，幼（誘）惑咒術，令此父王多日吾（無）死。」即執利刃欲害其母。（敦煌遺書P. 3352號卷）⁷²

第一日觀，第二水作冰觀，第三青蓮花觀，第四水池觀，第五寶幢觀，第六樹林觀，第七寶瓶觀，第八無量壽佛觀，第九釋迦牟尼觀，第十觀世音菩薩觀，第十一大勢至菩薩觀。（敦煌壁畫「十六觀」榜題）⁷³

如上所引三段，作為圖像的文字腳本，《真圖讚》的「讚文」和《觀經》的「變文」、「榜題」都有提示情節間隔和繪畫順序的詞彙。敦煌莫高窟第55及第76窟榜文中即有「第一日觀，第二水作冰觀，第三青蓮花觀，第四水池觀，第五寶幢觀，第六樹林觀，第七寶瓶觀，第八無量壽佛觀，第九釋迦牟尼觀，第十觀世音菩薩觀，第十一大勢至菩薩觀」，以第一、第二、第三為提示分隔詞，指名遞進關係。敦煌遺書《觀經》「變文」中有「爾時」作為段落分割提示詞，而《真圖讚》中也用「第一」、「第二」、「第三」來指示情節轉折，有明顯的通俗化和口語化色彩。除上文所引，淨土宗經變的其他腳本和《真圖讚》一樣，也有「第一」、「第二」、「第三」等提示詞，此處不贅述舉例。與強調哲理性的說教或者實用性的宗教齋錄文本不同，此類變文腳本的精髓在於其敘事性與其俗講白話特徵。與原文經書相比照，《真圖讚》和《觀經》詞文都盡可能地省略了宣教性和儀式化的語匯，而以情節內容和事件發展為中心。

不論是文本形式或圖像創製，《真圖讚》和《觀經》都有各自一貫的母題。通過核心母題的確立，不同文本樹立起相同的人物和敘事軸心，從而消解了文本流傳過程中的旁支故事和其他一些解讀方式。⁷⁴在變文所講誦的人物主題上，兩者都選取了宗教文獻中人們耳熟能詳的底本文獻：《真圖讚》依據的主要文本是早期道教上清派經典《洞玄靈寶真靈位業圖》、《真誥》及其序錄，以及仙道傳記《列仙傳》和史傳《逸周書》；《觀經》的「變文」則主要來源於《觀無量壽經》中的「十六觀」和「未生怨」兩個主題。為了強調母題故事，不論是《真圖讚》還是《觀經》，這些用於通俗說講的文本對原文的改編都是大刀闊斧的。宗教文學中所反復強調的因果勸善等無益於推動情節的部分大量省略，這樣就消解了大型文本流傳過程中的旁支。體現在《真圖讚》「讚文」和《觀經》「榜題」中，便是材料長度相對短小，文中所引原始經文都被壓縮得極為精簡，主體情節以及核心母題更加凸顯。

⁷² 敦煌殘卷 P. 3352，現藏法國國家圖書館。孫修身抄錄校對，見孫修身：〈敦煌石窟中的觀無量壽經變相〉，頁 278–79。

⁷³ 孫修身：〈敦煌石窟中的觀無量壽經變相〉，頁 278。

⁷⁴ H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), p. 88.

在母題敘述的技巧上，《真圖讚》和《觀經》也有明顯的共同點，即都非常注重對話情節的再現。⁷⁵ 在鋪排演繹圖像時，強調腳本中人物的對話，一則可以補充經變圖像上所沒有完全展開的情緒和動作，二則對話衍生的場景富於情節變化，適合圖像佈景，在視覺上容易吸引觀眾。

一個母題故事的敘述，可以文本為媒介，也可以圖像為媒介。在視覺敘述方式上，《真圖讚》繪本與盛唐時期流行的淨土圖變也有類似之處；《真圖讚》繪本極有可能受到淨土圖變繪畫方式的滲透和影響。⁷⁶ 藉著圖像語言和製圖元素的分析，可以看出兩者最為典型的共性在於《真圖讚》和《觀經》變相都採用了「連載圖」式樣來結構畫面。⁷⁷ 「連載圖」的分隔機制和整體架構，或多或少凸顯了視覺敘述以及母題故事的連貫性；並且，通過壁畫空間的靈活調度，圖面故事更具有延展性表述而非單一線性表述的效果。⁷⁸

在具體對比司馬承禎《真圖讚》與淨土經變相之間的共性之前，需要討論《真圖讚》繪本的成書年代。張魯君和韓吉紹的研究認為，《道藏》本《真圖讚》所收的十一幅圖像，從繪畫和服飾風格來看，應該是出自宋代刻工之手。⁷⁹ 不過，本文以為《道藏》刻本《真圖讚》是借鑑並摹繪唐人彩繪壁畫而來，並非宋代畫工根據文字腳本的獨立創作。有此一說原因有三，其一，畫中兩至三個場景綴嵌入於一幀畫面，同一

⁷⁵ 關於變文的口頭敘事傳統，參富世平：《敦煌變文的口頭傳統研究》（北京：中華書局，2009年）。

⁷⁶ 鄭阿財：〈唐五代道教俗講管窺〉，《敦煌學》第27輯（2008年），頁331–46。

⁷⁷ 變相或經變圖的特徵及定義的討論，見 Victor H. Mair, “Records of Transformation Tableaux (*pien-hsiang*),” *T’oung Pao* 72, livr. 1/3 (1986), pp. 3–43。Mair 將變相或經變圖的特徵與 *mandala* 專門供信徒膜拜、靜思的靜態呈現特徵相比較，指出佛經變相是對連串事件、地點、人物故事進行連續敘述的過程（“*Pien-hsiang* connotes a narrative moment, event, place, or sequence of moments, events, or places pictorially or sculpturally represented” [p. 3].），本文即指稱「連載圖」或「連綴圖」。參 Jōji Okazaki, *Pure Land Buddhist Painting*, translated and adapted by Elizabeth ten Grotenhuis (Tokyo: Kodansha International, 1977), p. 29; Wu Hung, “What is *Bianxiang* 變相?—On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature,” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52, no. 1 (June 1992), pp. 116–19。

⁷⁸ Julia K. Murray, *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology* (Honolulu, HI: University of Hawai’i Press, 2007), p. 19.

⁷⁹ 張魯君、韓吉紹：〈《上清侍帝晨桐柏真人真圖讚》考論〉，《宗教學研究》2012年第3期，頁48–53。此文歸類《真圖讚》的繪製年代，認為其中的服飾具有宋代風格，主要論據集中在頭飾上，服裝則較少論及。但是，這些頭飾並非從宋代才開始出現，比如說蓮花冠，在唐人雕刻作品中便已有前身。另外，畫中人物的道服亦並非宋人才有。對比《真圖讚》與唐代宗教壁畫，可以發現類似穿戴在唐人繪畫中便有，只是在繪製風格上，以及頭飾細節的處理上，體現出了宋代的轉型。《道藏》本《真圖讚》繪畫風格或從宋人筆法，但其中的人物服飾則在唐代道教藝術作品中已有先例。

人物在同一圖像中重複出現，這一特徵在唐人壁畫中頗為常見，而鮮見於宋人壁畫。宋人雖亦有連載圖畫，但圖畫載體逐漸由石刻、壁畫轉向了圖本和刻板。其二，《道藏》本圖畫以方框小字標明主要人物的衣冠色彩。宋人擬作唐代彩畫時略去其中的彩繪而只取白描的形式，有類似案例可為佐證，最為知名者乃是宋版〈女史箴圖卷〉。文章推斷原畫為著色畫，標注是對比司馬承禎唐本彩畫或壁畫原作的色彩而來；由於刻版畫只能用黑色墨印，故刻工加入這些方框注明各人物衣著顏色。其三，《真圖讚》所用配色是盛唐時期壁畫所流行的繁美色調，與同時期節愍太子墓中仙人畫的色彩也頗為相近，側面證明《真圖讚》繪本的唐本淵源。⁸⁰就色調來看，節愍太子墓第二天井小龕上部的仙人半側向墓道口方向，身著橘黃色袒胸大袖襦，外罩深綠色半臂，袖口飾鳥羽狀花褶，腰束鮮豔的大紅袍帶。⁸¹《真圖讚》第四幅畫中標有「天尊，綠帔紅袍，青緣青冠，太子，紅袍皂緣也」。⁸²唐人肩背上所披服飾可稱「帔子」或「帔帛」，道服中也有類似的「帔」服。⁸³《真圖讚》中所繪製的紅色衣袍和綠色帔帛，與墓葬壁畫中仙人紅色袍帶和綠色外罩衣的成色相仿。細究彩雲的色調，《真圖讚》圖三標誌「天尊、黃雲、紅袍」，圖八標誌「黃龍、童子、青衣、紅雲」和墓葬壁畫雲色也相一致，是以鮮豔的紅、黃兩個飽滿的元色為主色調。節愍太子墓中的仙人圖，主要人物手持類似旌節物件，前方一仙鶴回首眷顧，形成一幅祥雲湧動、綢帶飛舞、鶴鳴空中的祥瑞圖。周圍彩雲繚繞，亦以橘黃、紅、綠色為主。⁸⁴

討論完《真圖讚》繪本的唐本淵源，接下來探討《觀經》變文「連載圖」式樣與《真圖讚》構圖方法的相似之處。這裏以敦煌莫高窟第45窟北壁東側「未生怨」（附圖2）和第172窟北壁東側「未生怨」（附圖3）的兩幅組圖為例說明。⁸⁵第45窟北壁東側「未生怨」組圖現存四幅，如圖二所示，自上而下第二幀畫面中太夫人韋提希的禮佛形

⁸⁰ 唐代初期墓室壁畫「濃彩重墨」的繪彩特徵，參申秦雁（主編）：《神韻與輝煌：陝西歷史博物館國寶鑒賞（唐墓壁畫卷）》（西安：三秦出版社，2006年），頁124。唐墓壁畫中其他道家元素的意涵分析，見李星明：《唐代墓室壁畫研究》，頁171-219。

⁸¹ 《唐節愍太子墓發掘報告》，頁54-59。

⁸² 此處所稱「天尊」應該是指浮邱公形象，《道藏》圖本有誤奪之處。

⁸³ 沈從文：《中國古代服飾研究》（上海：上海書店出版社，2002年），頁315-16、327-28。唐代道士張萬福對不同等級道士穿戴的服飾有詳細分類，其中道教服飾中也有類似的帔。據其《三洞法服科戒文》，「霞紋帔」或「霞帔」屬於道士中最高等級的真人才有資格披服，主要服務對象是山上靈宮及五嶽名山洞宮裡的神仙、靈官、真官、守土職司等。見張萬福（編錄）：《三洞法服科戒文》（HY 787），《正統道藏》本，第30冊洞神部戒律類，頁三下。司馬承禎曾經受睿宗皇帝賞賜，也曾得「霞紋帔」。見《舊唐書》，卷一九二〈隱逸傳·司馬承禎〉，頁5128。可見這種帔服在唐代道教壁畫中十分常見。

⁸⁴ 《唐節愍太子墓發掘報告》，頁70-74。

⁸⁵ 敦煌莫高第45窟北壁西側「十六觀」，圖像影印自敦煌文物研究所（編）：《中國石窟·敦煌莫高窟》第3卷（北京：文物出版社，1987年），頁139。敦煌莫高窟第172窟北壁《觀無量壽經》「未生怨」，圖像影印自「數字敦煌」：<https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0001.0172>。

象，在同一幀畫面中出現兩次。第二幀右面太夫人韋提希被兒子閉置深宮，悲泣兩淚，遙向禮佛；左面「佛于耆闍崛山沒，于王宮中出」，「韋提希禮已，舉頭見世尊釋迦牟尼佛，身紫金色，坐百寶蓮花」。⁸⁶繪圖者沒有將兩個場景的版面分開，而是以「榜題」為標志，提示動作發生的先後，中間以祥雲為畫面連接點，過渡情節。再看第172窟「未生怨」的例子，所繪情節的連環畫機制更加明顯，大抵是因為第172窟沒有提示性的「榜題」來區隔畫面，所有敘事效果都依賴圖像展開。如圖三所示，自上而下的第二幀畫面，左邊韋提希和頻婆娑羅王幽困宮中，憂愁憔悴，遙向耆闍崛山為佛作禮，平靜和睦；右邊韋提希和頻婆娑羅王則是舉身投地、號泣向佛的情態。同一圖畫中，左邊坐在角亭中的兩人和趴在庭院中間刻畫的兩人是相同人物——太夫人韋提希和頻婆娑羅王。⁸⁷

這種連綴場景的繪製特色在司馬承禎《真圖讚》組圖中也表現得淋漓盡致。《真圖讚》有四幅畫——第一、第四、第五、第十——以綴連形式鋪排多個活動場景，推動情節過渡。首先以第四幅圖（附圖4）為例，圖中分為兩個完全不同的場景設置，一半繪人間事，周太子王子晉卒於宮殿之中，群臣悲慟哭泣狀；一半繪神仙事，太子晉和浮丘公行於橋上，以示屍解羽化而去。畫面中間以迴廊為界限，有橋架於溪水激流之上，湍流自上而下，和敦煌第172窟中的「彩雲」過渡場景有異曲同工之妙，形成天然的情境分割，同時畫面又聚合一體。再如《真圖讚》第五幅畫（附圖5），一幅完整的畫中繪有三個不同的空間，其中兩個空間繪製了同一人物，中間的場景是王子晉拜師浮丘公後，「坐在壇上，燒香精思」。左邊角的小場景則是王子晉「道業既就」，「出於山次，見桓良共語事」。⁸⁸同樣，第十幅圖中的主人公反復現身在同一幀圖畫中（附圖6），右面是王子晉授真人周季山丹符，左面是王子晉授書於夏馥，兩個情節時日相隔，空間移變，但被勾連在同一畫面之中。

雖然「連環畫」構圖並不是唐代人首創，但卻為佛道兩派的宗教藝術構圖所吸收使用。⁸⁹這種創作形式的契合也許可以追溯到武曌時期佛道匯通、藝術模式互相借鑑

⁸⁶ 《佛說觀無量壽佛經》，收入高楠順次郎：《大正新脩大藏經》（東京：大正新脩大藏經刊行會，2001年），第12卷，no. 365，頁341。

⁸⁷ 這裡值得注意的是《佛說觀無量壽佛經》經文中本段故事的中心人物是韋提希，頻婆娑羅王則只在此段佛經最後出現；但是畫中卻將兩人形象並行，和原文稍異，可見窟中壁畫畫工在做圖時有憑意發揮之處。文本作「時韋提希禮已，舉頭見世尊釋迦牟尼佛，身紫金色，坐百寶蓮華，目連侍左，阿難在右」，「時韋提希見佛世尊，自絕瓔珞，舉身投地，號泣向佛白言」等，頻婆娑羅王只最後出現「一一光照頻婆娑羅王頂，爾時大王雖在幽閉，心眼無障遙見世尊，頭面作禮」（頁341）。

⁸⁸ 《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》，頁九下至上十。

⁸⁹ 連環畫式構圖在漢畫像石已萌生雛形，參阿英（編著）：《中國連環圖畫史話》（北京：中國古典藝術出版社，1957年）。至於唐代敦煌變相連環畫的流行，于向東認為其與變文講唱的興起有直接聯繫。見于向東：〈敦煌連環畫式變相的起源——兼談其與敦煌變文的關係〉，《藝術百家》2007年第3期，頁127-31。

和鼓推的思潮。⁹⁰ 司馬承禎作品中佛道交融的元素並非憑空而來，而是受時代風氣裹挾，吸收了有廣泛社會基礎的淨土宗藝術風尚。武后時期的壁畫形式多種多樣，但《真圖讚》和淨土經變畫無一例外的選擇了「連載」畫的樣式。究其原因，首先，經變畫從本質來說是具有宗教性質的誦講文學，圖畫在滿足藝術構圖的同時，也盡可能地與經文所述保持一致。經書中同一個人物在同一段落中反復出現，這反映在佛經繪圖學中也一樣，人物圖像便在同一幀畫面中復刻出現。其次，以連載形式構圖，保證了故事的連貫性和情節的流動性。這種不避繁複的敘述型畫風，在唐以後的宗教壁畫作品中並不常見。就《觀經》而言，盛唐之後，此經變不僅形式固定化，內容也日趨簡化，如九品往生，祇以幾朵蓮花表示而已，甚至祇有三輩往生，上文所分析的連綴式的構圖樣板也逐漸淡出人們的視野。⁹¹ 至於後來道教俗講作品的圖像是否也有由繁入簡的繪事衍變，則須待進一步考察。但就綜合以上所見材料可知，在佛道思想交互影響的武后統治後期，不僅司馬承禎所推崇的道家福地思想與當時流行的佛家淨土宗思想在教義層面上產生了共鳴，從創作形式層面來講，司馬承禎《真圖讚》繪圖也可以與淨土經變互為參照。

五、結論

本文根據文本內緣及外緣因素的分析，推斷出《上清侍帝晨桐柏真人真圖讚》創作下限約是聖曆二年，而著書的初始時間應當不早於萬歲登封元年，也就是武則天冊封「王子晉為昇仙太子」、並別為立廟的同一年。《真圖讚》中的昇仙圖畫主題後來也曾以壁畫藝術的方式呈現，由司馬承禎繪於其王屋山居所陽臺觀的天尊殿牆壁上，但年久剝落，新畫覆蓋，以致舊作不復流傳。從實踐藝術創製的角度來講，七世紀末八世紀初佛道交融的宗教大背景見證了《真圖讚》與當時流行的佛教淨土宗經變之間的互照關係。同時，《真圖讚》的創製不僅是個人宗教愛好的驅使，同時也是對武曌封仙緱山這一國家宗教行為的積極附和。武曌掌權期間，無論是稱帝前後還是統治晚期，都非常重視意識形態的傳播，尤其是以宗教附會與政治讖緯為依託鞏固其統治。⁹² 早在載初元年（690）為武曌登基造勢所頒行的《大雲經》，其政治目的便是利用其中「淨光天女繼嗣」的佛經故事為女主統治證明。至於武曌統治晚期，皇家刊刻的

⁹⁰ 從國家宗教行為層面上講，武曌統治時期的政策多試圖將三教精華兼容並蓄。永昌元年（689）二月，「則天又御明堂，大開三教。內史邢文偉講《孝經》，命侍臣及僧、道士等以次論議，日昃乃罷」，文人僧道論辯結交，逐漸形成了儒釋道鼎立的盛況。見《舊唐書》，卷二二〈禮儀志二〉，頁864。聖曆二年武后詔學士四十七人，由張昌宗主持，編纂大型選集類書、彙編儒釋道三家詩歌《三教珠英》，象徵武曌統治後期宗教思想趨向融合。

⁹¹ 孫修身：〈敦煌石窟中的觀無量壽經變相〉，頁276-77。

⁹² 陳寅恪：〈武曌與佛教〉，載陳寅恪：《金明館叢稿二編》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001年），頁153-74。

〈昇仙太子碑〉亦為李唐國教道教營造聲勢。睿宗以「起事太子李重俊」比附周靈王昇仙太子，並建廟祭祀被武則天誅殺的李重俊，試圖平復武周統治期間惶惶不安的李氏宗族。司馬承禎作為武后、睿宗及玄宗朝最受恩寵的道家長老，他的《真圖讚》作為同時期完成的道家宗教作品，迎合了武曌分封「昇仙太子」以安撫李唐宗室的政治隱喻以及平衡佛道關係的意圖；作為藝術品的《真圖讚》，其著書文體及繪畫形態亦從側面反映了唐代政治權利和藝術偏好對道家宗教審美的影響和塑造。

圖1：節愍太子墓第二天井西壁仙人御鶴壁畫

(陝西省考古研究所、富平縣文物管理委員會〔編著〕：《唐節愍太子墓發掘報告》，頁54-59)

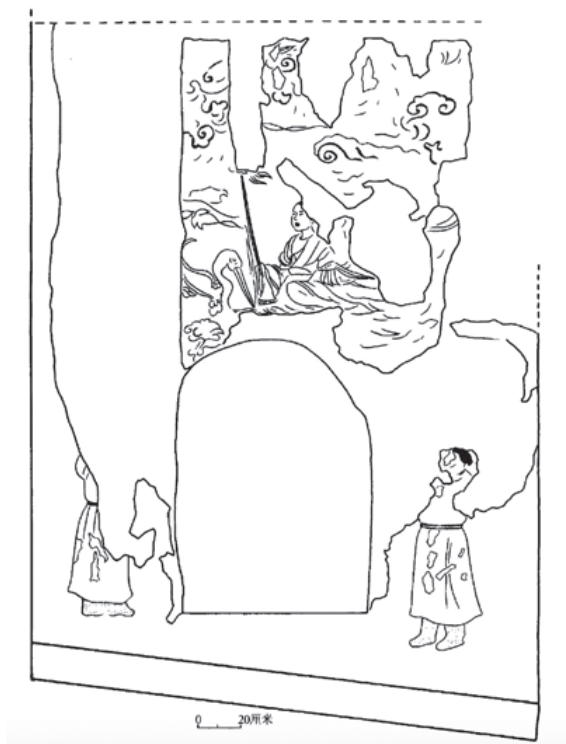


圖2：敦煌莫高窟第45窟北壁《觀無量壽經》東側「未生怨」
(敦煌文物研究所〔編〕：《中國石窟·敦煌莫高窟》第3卷，頁139)



圖3：敦煌莫高窟第172窟北壁《觀無量壽經》東側「未生怨」
（「數字敦煌」<https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0001.0172>）



圖4：《道藏》本《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》第四圖

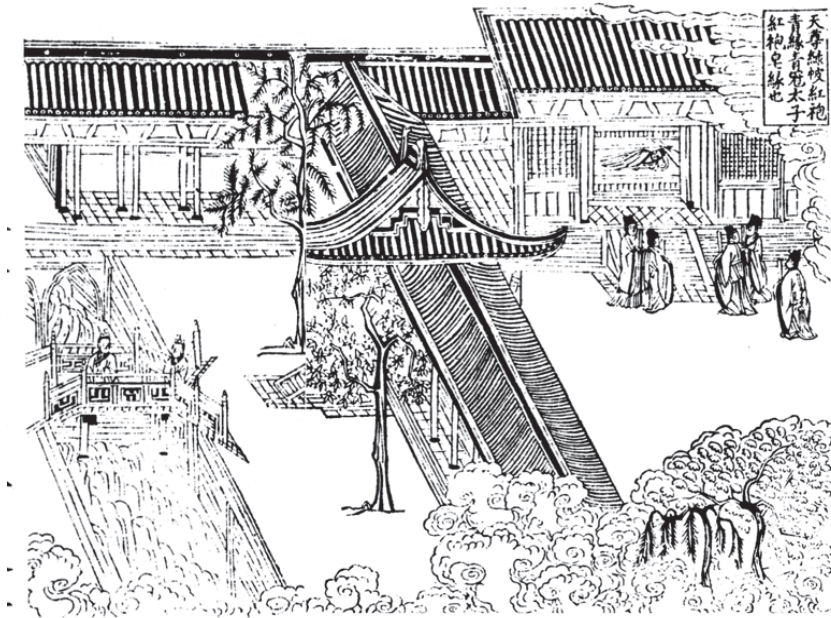


圖5：《道藏》本《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》第五圖



圖6：《道藏》本《上清侍帝晨桐栢真人真圖讚》第十圖



壁畫、文本與政治： 司馬承禎《真圖讚》與唐代淨土經變畫

(提要)

陳晶晶

唐代道士司馬承禎(647-735)著有一卷本《上清侍帝晨桐柏真人真圖讚》(下稱《真圖讚》)，為明代《正統道藏》所收。雖然關於《道藏》本《真圖讚》篇末畫作的繪製年代，前人已有一些頗為成熟的討論，但卻鮮有論者關注《真圖讚》主體文獻的成書問題與政治背景。解決司馬承禎《真圖讚》的成書問題，有助於我們進一步了解七世紀末八世紀初唐代皇室的宗教政策，特別是武后封禪嵩山、為周靈王太子晉立祠廟、刊刻〈昇仙太子碑〉等一系列政治宗教事件對道家文藝創作的影響。文章著重討論司馬承禎《真圖讚》的版本問題、創作緣起、著書時代；對比《真圖讚》圖繪與當時慕仙壁畫的繪彩特色和創製風尚的同質性，追溯武后及李唐王室在這一流行藝術風潮中所起到的推波助瀾作用。再者，《真圖讚》是在武曌統治後期佛教和道教藝術交互借鑑的之下創作完成的；本文通過道經故事腳本與佛經經變文體的對照，從《真圖讚》的經變元素中窺探盛唐時期淨土圖變對道經傳述方式的滲透和影響。

關鍵詞： 司馬承禎 《上清侍帝晨桐柏真人真圖讚》 壁畫 淨土經變畫 武曌

Murals, Texts, and Politics: Sima Chengzhen's *Zhentuzan* and Tang Pure Land Sutra Illustrations

(Abstract)

Jingjing Chen

Opinions differ as to the genre of a Daoist text attributed to Sima Chengzhen (647–735) which contained illustrations. The main body of this work, *Shangqing shi dichen Tongbo zhenren zhentuzan* (hereinafter referred to as *Zhentuzan*), consists of one “preface” and eleven stories, each followed by a eulogy (*zan* 贊) and an illustration. This paper first demonstrates the preface to be of the *zhuang* 狀 genre, specifically intended for the emperor, through the examination of two different versions of the text compiled respectively in the *Quan Tang wen* and the *Zhengtong Daoist Canon*. The paper studies the work in comparison with epigraphical materials to first determine the date of the text with reference to its author, context, and original images, and then explores the religious and political background under the later part of Empress Wu's (Wu Zhao) reign when the text was produced. It also demonstrates the work's relationship with Tang materials on Pure Land Buddhism preserved in Dunhuang and compares the language, narrative, and form of its stories with those of Buddhist writings in the transformation-text (*bianwen* 變文) genre. Finally, the paper concludes with the discussion on the similarities between Sima Chengzhen's illustrations and Buddhist Pure Land murals of the late seventh and early eighth centuries, which may further our understanding of the author's idea of the integration of Buddhist and Daoist thoughts.

Keywords: Sima Chengzhen *Shangqing shi dichen Tongbo zhenren zhentuzan*
murals Pure Land sutra illustrations Empress Wu