

# 论《八十七神仙卷》与《朝元仙仗图》之原位

李 淞

现藏北京徐悲鸿纪念馆的《八十七神仙卷》至今恰好现身 70 年，几乎没有人不认为这是一件优秀的作品。最先发现此画的著名画家、美术教育家徐悲鸿对它评价极高，两次倾其所有购回此画，将它视作自己的生命，认为“世界所存中国画人物无出其右”，在中国绘画史上有能力作此画者，“当不过五、六人”<sup>1</sup>。直至 2007 年，中央美术学院资深教授冯法祀仍然坚信《八十七神仙卷》是“世界顶级艺术品”<sup>2</sup>。然而，与艺术家们的激情赞誉形成强烈反差的是，当今几乎所有重要的官方编撰的中国历代美术作品图集都没有将它收入其中。从 1983 年 6 月开始，国家文物局组织全国七位著名书画鉴定家成立鉴定小组，对中国大陆重要的文博单位及有关大学所藏书画作品进行了史无前例的调查、鉴定和编写出版目录、图录，为期 8 年，其主要成果就是 24 卷的《中国古代书画图目》，自 1985 年至 2001 年出版完毕。该套丛书发表了 35700 件书画作品的图片，第一卷包括有 13 件徐悲鸿纪念馆的藏品（一件宋画罗汉、10 件明画、2 件清画），却对徐悲鸿认为最重要的《八十七神仙卷》只字未提<sup>3</sup>。其它如 60 卷的《中国美术全集》和更大规模的《中国美术分类全集》之 30 卷《中国绘画全集》，都没有它的踪影。我们不禁要问：它为何没能进入艺术史？

是徐悲鸿的艺术判断力出了问题吗？我想，如此尴尬境地，应该是与该画至今“身份不明”有关。由于该画无题、无款、无印，没有任何流传记载，所以其来历就是一个难解之谜：它到底作于何时、又是何人所作？对一件绘画作品来说，这是首要的问题。有人认为它是盛唐吴道子的原作，有人却认为是南宋人对北宋武宗元之《朝元仙仗图》（美国纽约华人王己千家收藏）的临摹，对同一件作品的时间判断前后相差竟约四、五百年。与此紧密相关的另一问题是，它与那幅极其相似的名作《朝元仙仗图》的关系如何？《朝元仙仗图》又是武宗元的原作吗？到底孰先孰后？两幅作品是否“各有所长”？本文试图在图像比较分析的基础上探讨这些问题。本文题目所说“原位”，主要指两幅作品的时代、作者、相互关系、艺术质量等基本属性。



图 1 《八十七神仙卷》上、《朝元仙仗图》下

《八十七神仙卷》是一幅具有传奇色彩的作品（图 1 上）。1937 年 5 月，徐悲鸿在香港购得，卖主是一位德国籍夫人，其父亲曾在中国任公职数十年。依其画中人物数量和身份，徐悲鸿定名为《八十七神仙卷》，并借张大千之口推定其作者为唐代画圣吴道子。他在画后题写了长篇跋文以记其事，并刻了一枚“悲鸿生命”印钤于其上。随身携带，不离其身。不料，1942 年 5 月在云南因躲避飞机轰炸而遭贼窃。幸运的是两年后此画又现身成都，徐悲鸿再次以重金购回。1948 年重新装裱，补写被窃贼挖去的跋文，重钤“悲鸿生命”印，又请著名画家张大千、画家和鉴定家谢稚柳、哲学家朱光潜等人题写跋文。此后一直为徐悲鸿保存。1953 年他去世后，夫人廖静文将此画捐献给国家。

2000 年冬，我在美国芝加哥艺术学院举办的“道教与中国艺术”大型展览上，有幸观看了另一幅与此图密切相关的名作原件，即归为北宋武宗元的《朝元仙仗图》（图 1 下，以下简称《朝元》）。2006 年，我校又购得《朝元》的原大精致复制品。2007 年春，我得到徐悲鸿纪念馆廖静文馆长的特别惠允，于 2 月 13 日得以仔细观览《八

1 王震、徐伯阳编《徐悲鸿艺术文集》，宁夏人民出版社，2001 年第二次印刷，339 页。

2 2007 年 5 月 22 日中午 11 时，中央电视台 CCTV10 播放 8 集专题片《徐悲鸿》第 8 集。

3 中国古代书画鉴定组编《中国古代书画图目》（共 24 卷），文物出版社，1985-2001 年。

十七神仙卷》原件，在亲眼目睹这两幅原作的基础上，试作初步的比较研究如下。

## 一、卷尾题跋及有关考证

《八十七神仙卷》(以下简称《八十七》)高30厘米，长292厘米，绢本，为白描长卷。卷首为齐白石题“八十七神仙卷”，署“八十八岁齐璜”。画面主体绘有87位道教人物白描图像，其中有3位带有头光的主神，10名武将，7位男仙，67名金童玉女，由画面右端向左端行进。画面没有任何文字。卷尾附有1948年重新装裱时的七段题跋，由前至后为：徐悲鸿跋之一、徐悲鸿跋之二、张大千跋、徐悲鸿跋之三、谢稚柳跋、朱光潜跋、艾克(Gustar Ecke)跋及冯至译文。各段题跋的题写时间与装裱顺序并不一致。跋文或详述收藏过程，或对此画赞赏比较，体现了作者的研究性观点。由于现有出版物录之不详，或误断句，或有错讹，依照笔者对原物所摄照片，一并详录并重新标点如下：

### 徐悲鸿跋一(原作于1938年8月，1948年重录)：

此诚骨董鬼所谓生坑杰作，但后段为人割去，故又不似生坑。吾友盛成见之，谓其画若公孙大娘舞剑器，浑脱要如陆机、梁颢行文，无意不宣而辞采娴雅，从容中道，倘非画圣，孰能与于斯乎？吾于廿六年五月为香港大学之展，许地山兄邀观德人某君遗藏，余惊见此，因商购致。流亡之宝，重为赎身。抑世界所存中国画人物无出其右，允深自庆幸也。古今画家才力足以作此者，当不过五、六人：吴(道)玄、阎立本、周昉、周文矩、李公麟等是也。但传世之作如《帝王像》平平耳，《天王像》称吴生笔，厚诬无疑。而李伯时如此大名，未见其神品也。世之最重要巨迹，应推比人史笃葛莱藏之《醉道图》，可以颉颃欧洲最高贵名作。其外，虽顾恺之《女史箴》，有历史价值而已，其近窄远宽之床，实贻讥大雅。

胡小石兄定此为道家《三官图》，前后凡八十七人，尽雍容华妙，比例相称，动作变化，虚阑干平板，护以行云，余若旌幡明器、冠带环佩，无一懈笔，游行自在。吾友张大千欲定为吴生粉本，良有见也。

以其失名，而其重要性如是，故吾辄欲比之班尔堆农浮雕<sup>4</sup>，虽上下一千二百年，实许相提并论。因其惊心动魄之程度，曾不稍弱也。吴道子在中国美术史上地位，与飞第亚史在古希腊相埒，<sup>5</sup>二人皆绝代销魂，当时皆著作等身，而其无一确切作品以遗吾人，又相似也。虽然，倘此卷从此而显，若班尔堆农雕刊，裨益吾人想象飞第亚史天才于无尽无穷者，则向日虚无缥缈夔绝百代吴道子之画艺，必于是增其不朽，可断言也。为素描一卷，美妙已如是，则其庄严典雅、炫耀焕澜之群神，应与飞第亚史之《上帝安推娜》同其光烈也。<sup>6</sup>以是玄想，又及落兰达芬栖在伦敦美术院藏之素描《圣安娜》与腊飞罗米兰之《雅典派》稿，<sup>7</sup>是又其后辈也。呜呼！张九韶于云中，奋神灵之逸响，醉余心兮。余魂愿化飞尘直上，跋扈太空，忘形冥漠，至美飙举，盈盈天际，其永不坠耶。必乘时而涌现耶！不佞区区，典守兹图，天与殊遇，受宠若惊，敬祷群神，与世太平，与我福绥，心满意足，永无憾矣。

廿七年八月悲鸿题于独秀峰下之美术学院。先一日，倭寇炸毁湖南大学，吾书至此正警□至桂林。

8

得见神仙一面难，况与侣伴尽情看。人生总是葑菲味，换到金丹凡骨安。

4 班尔堆农，Parthenon，今译帕特农。

5 飞第亚史，Pheidias，今译菲迪亚斯。

6 安推娜，Athena，今译雅典娜。

7 落兰达芬栖，今译达·芬奇，1452-1519，意大利画家、科学家、工程师。腊飞罗，今译拉斐尔，1483-1520，意大利画家。《雅典派》今译《雅典学院》。

8 此段跋文为笔者据现存原作抄录，为徐悲鸿重题，记为1938年8月，但原跋题于1937年7月，少数字有差异(或为抄录错讹)，个别断句亦异。原跋署：“廿六年七月悲鸿欢喜赞叹题竟并书一绝。”以下为七绝“得见神仙一面难”。见王震、徐伯阳编《徐悲鸿艺术文集》，340页。今见原件，则将七绝裱于廿七年八月题署和悲鸿印章之后，形成第二段题跋之首。

### 徐悲鸿跋二（1948年10月）：

是年，吾应印度诗翁泰戈尔之邀，携卷出国，道经广州，适广州沦陷，漂流西江四十日，至年终乃达香港。翌年走南洋，留卷于港银行铁箱中，虑有失也，卒取出偕赴印度。曾请囊达赖尔波司以盆敢利文题文。廿九年终，吾复至南洋为筹赈之展，乃留卷于圣地尼克坦。卅年欲去美国，复由印度寄至槟城，吾亲迎之。逮太平洋战起，吾仓皇从仰光返国，日夜忧惶，卒安抵昆明熊君迪之馆，吾于云南大学楼上。卅一年五月，吾举行劳军画展。五月十日，警报至此，画在寓所，为贼窃去。于是魂魄无主，尽力侦索，终不得。翌两年，中大女生卢荫寰告我，曾在成都见之。乃托刘德铭君赴蓉，卒复得之。唯已改装，将“悲鸿生命”印挖去，题跋及考证材料悉数遗失。幸早在香港付中华书局印出。但至卅五年胜利后返沪，始及见也。

想象方壺碧海沉，帝心凄切痛何深；相如能任连城璧，负此须眉愧此身。

既得而愧恨万状，赋此自忏。

卅七年十月重付装前书。悲鸿。

初版印出之第二跋已赠舒君新城。<sup>9</sup>

### 徐悲鸿跋三（1949年1月）：

戊子十月即卅七年十一月初，大千携顾闳中所写《韩熙载夜宴图》来平，至静庐共赏，信乎精能已极，人物比例亦大致相称。而衣冠服饰、器用什物皆精确写出，可以复制。籍见一千余年前人生活状态，如闻其声息气味，此其可贵也。至于画格，只如荷兰之 Jan Steen<sup>10</sup>，至多 Metsu<sup>11</sup>，所谓 *Printure de genre*<sup>12</sup>，若吾卷则至少当以 Fra Angelico<sup>13</sup> 或 Botticelli<sup>14</sup> 方能等量齐观，此非中国治艺术者可得窥见也。同年腊月十二日，悲鸿装竟题记。

### 张大千题跋（1948年11月）：

“悲鸿道兄所藏《八十七神仙卷》，十二年前，予获观于白门，当时咨嗟叹赏，以为非唐人不能为。悲鸿何幸得此至宝。抗战既起，予自古都违难还蜀，因有敦煌之行，揣摩石室六朝隋唐之笔，则悲鸿所收画卷，乃与晚唐壁画同风，予昔所言，益足征信。曩岁，予又收得顾闳中画《韩熙载夜宴图》，雍容华贵，彩笔纷披。悲鸿所收藏者为白描，事出道教，所谓《朝元仙仗》者，北宋武宗元之作，实滥觞于此。盖并世所见唐画人物，唯此两卷，各极其妙。悲鸿与予并得宝其迹，天壤之间，欣快之事，宁有过于此者耶？”

### 谢稚柳题跋（1947）：

“右悲鸿道兄所藏《八十七神仙卷》，十年前见之于白门，旋悲鸿携往海外，乍归国门，遂失于昆明，大索不获，悲鸿每为予道及，未尝不咨嗟叹惋，以为性命可轻，此图不可复得。越一载，不期复得之于成都，故物重归，出自意表，谢傅拆屐，良喻其情。此卷初不为人所知，先是广东有号吴道子《朝元仙仗图》，松雪题谓是北宋时武宗元所为，其人物布置与此卷有无差异，以彼视此，实为滥觞。曩岁，予过敦煌，观于石室，揣摩六朝唐宋之迹，于晚唐之作，行笔纤茂，神理清华，则此卷颇与之吻合。又予尝见宋人摹周文矩《宫中图》，风神流派质之此卷，波澜莫二，固知为晚唐之鸿哉，实宋人之宗师也。并世所传先迹，论人物如顾恺之《女史箴》、严（阎）立本《列帝图》，并是摹本，盖中唐以前画，舍石室外，无复存者。以予所见，宋以前唯顾闳中《夜宴图》与此卷，并为稀世宝。悲鸿守之，比诸天球、河图至宝，是宝良足永其遐年矣。

9 此段跋文为笔者据现存原作抄录，王震、徐伯阳编《徐悲鸿艺术文集》之录文略有错讹，见该书 532 页。

10 斯坦恩，约 1626-1679，荷兰画家，擅长风俗画。

11 梅特休，Gabriel, Metsu, 1629-1667，荷兰风俗画家。

12 风俗画。

13 安吉利科，1387-1455，意大利画家。

14 波提切利，1445-1510，意大利画家。

丁亥正月十九日海上谢稚柳书

朱光潜题跋（1948年秋）：

唐以前人物造象之用笔布局，约有二端，一则如武梁祠及新津汉墓石函诸作，大笔濡染，沉雄朴茂；一则如魏刘根造象及顾恺之《女史箴图》诸作，细线钩挑，精妍整肃。以书譬之，则隶与篆之别也。是幅盖画中之铁线篆。人物近百，而姿态服饰各具个性，仪仗成列，西行而升降，向背变化，多方形成，□生动之韵律，于祇敬肃穆之中寓雍容愉悦之趣，是古典艺术之极致也。悲鸿先生□永宝之。

卅七年秋光潜敬题

徐悲鸿跋四（1948）：

敬致亡友

许地山教授在天之灵，以君之力，今此国宝复还国土，而为不佞毕生慰藉者，仍吁君灵呵护之也。

悲鸿。<sup>15</sup>

观以上徐、张、谢的跋文，可以看出他们至少有两次关于《八十七》年代与作者的讨论。第一次是1937年徐悲鸿刚买回此画不久，当时他们三人都认定这是一幅唐画，从徐悲鸿题跋的语气看，张大千似乎认定作者为吴道子：“吾友张大千欲定为吴生粉本，良有见也。”但第二次（1947-48年）他们分别再次题跋时情况发生了一些许变化，除了张大千买回顾闳中的《韩熙载夜宴图》并可做比较外，张、谢二人都去过了敦煌莫高窟，在那里呆了较长的时间，有了仔细观摩、临摹历代壁画真迹的经历，这无疑使他们的鉴赏力得到了很大提高。参照胸中的敦煌尺度，谢稚柳和张大千不约而同的提出新的看法，认为《八十七》与敦煌晚唐画风相同，而不是盛唐。先是谢稚柳提出了认定晚唐的两个理由，一是敦煌壁画：“于晚唐之作，行笔纤茂，神理清华，则此卷颇与之吻合。”二是见了五代南唐画家周文矩的《宫中图》，将《八十七》与之比较，认为“风神流派质之此卷，波澜莫二，固知为晚唐之鸿哉。”后有张大千直接说：“悲鸿所收画卷，乃与晚唐壁画同风。”众所周知，吴道子活跃于盛唐开元、天宝年间（713-756），这实际上是委婉地否定了《八十七》为吴道子原作。

与徐悲鸿持相同观点并最先在徐跋中提到的人是他的挚友盛成。盛成（1899-1996）是享誉国际的著名学者和文学家，早年留学欧洲，以《我的母亲》轰动法国。曾先后任教于巴黎大学、北京大学、台湾大学和北京语言学院，1985年获法国总统密特朗授予的法国荣誉军团骑士勋章，曾写过论文《唐代美术》。1947年到台湾大学任教至1965年，所以1948年徐悲鸿重新裱装《八十七》并请人写跋时，盛成不能到场，只能由徐悲鸿回忆。盛成首先提到盛唐公孙大娘舞剑器与吴道子作画的著名典故<sup>16</sup>，然后充满激情地说：“倘非画圣，孰能与于斯乎？”画圣指吴道子，唐张彦远说：“吴宜为画圣”<sup>17</sup>，宋郭若虚说：“吴生之作，为万世法，号曰画圣。”<sup>18</sup>盛成以略为含蓄的文学方式表达了对《八十七》作者的推断。虽然他蜚声海内外但毕竟不是专门的书画鉴定家，于是徐悲鸿又借张大千之口更为直接地说：“吾友张大千欲定为吴生粉本，良有见也。”可见张大千口头上说过“欲定为吴生粉本”，只是“欲”而已。十一年后（张跋说是十二年），在果真书写题跋时他改变主意了，说是“晚唐”。然而徐悲鸿仍然坚信此图为吴道子真迹，除了盛成的支持外，他的依据主要是出自对其艺术品质的判断，可能还有一幅他见过并评价极高的唐画《醉道图》<sup>19</sup>。他将《八十七》与吴道子的关系比作古希腊帕特农神庙雕刻与菲迪亚斯的关系。

徐悲鸿去世不久徐邦达就发表不同观点<sup>20</sup>，他的否定代表了典型的反对意见。他说：“徐悲鸿收藏白描画男女神仙和帝君等八十七形象一卷无款，亦无古题跋、印记。徐氏不知其图名，称之为《八十七神仙像》。此图画

15 此段题跋，今未见于原件之后，录自王震、徐伯阳编《徐悲鸿艺术文集》之影印图，见该书531页。

16 佚名《宣和画谱》卷二：“张颠观公孙大娘舞剑器，则草书入神。道子之于画，亦若是而已。”于安澜《画史丛书》第二册，上海人民美术出版社，1982年，14页。

17 张彦远《历代名画记》卷二，于安澜《画史丛书》第一册，22页。

18 郭若虚《图画见闻志》卷一，于安澜《画史丛书》第一册，14页。

19 徐悲鸿未言《醉道图》作于何时，但据文献记载，作过《醉道图》的有唐阎立本、范长寿、何长寿。见宋《宣和画谱》卷一，于安澜《画史丛书》第二册，10页。

20 徐邦达《从壁画副本小样说到两卷宋画——〈朝元仙仗图〉》，《文物参考资料》1956年第3期。

仿唐吴道玄白画，衣纹作铁线描，没有提顿之笔，女仙脸形体态则秀美苗条。细看每像头部上方原来都有书写人名的“榜子”，现在已经给人一一挖掉，刀痕尚存。从形象、笔墨、绢地气色等各方面综合起来鉴断，应为南宋人之作。”“徐本（按：指《八十七》）和此本（按：指《朝元》）出于一稿，自无疑义，但此本为未完工的小样粉本，徐本则是刻意临仿的正式画卷。如说徐本出于此小样，亦无不可。”<sup>21</sup>

杨仁恺在作为国家文物局教材的《中国书画》一书中也表达了相同的观点。他说：“徐悲鸿纪念馆藏有宋人《八十七神仙卷》，与此图（按：指《朝元》）构图内容完全一致，画法也基本相同，大约是它的摹本。”<sup>22</sup>

黄苗子对两幅朝元图的艺术风格进行了比较，他说：“《朝元》卷比《八十》卷略长略高，线条清晰，气韵流畅，人物布局安排也较匀称雍容。《八十》卷多用游丝、铁线描，富于蕴藉感。《朝元》则以流畅圆润（汤垕说‘大抵如草书焉’，指此）的‘莼菜条’和顿挫有致的兰叶描，富于流动感，笔墨上各有所长，工力悉敌，可能同出于宋代高手。从线描的风格看，《朝元》似较早于《八十》，《八十》卷用笔圆熟，和李公麟《维摩演教图》等传世作品更为接近，而《朝元》图中所见的顿挫笔势，则较接近于唐、五代的风格。”<sup>23</sup>

随着徐悲鸿、张大千、谢稚柳等人的谢世，处于书画鉴定界强势地位的徐邦达、杨仁恺的观点已经被普遍接受。由王朝闻主持的迄今最浩大的《中国美术史》（12卷）在20世纪末出版，其中第六卷宋代卷（上）接收了徐邦达的观点，认为《八十七》是在《朝元》的基础上加工而成的卷轴“正本”<sup>24</sup>。进入21世纪后，南京出版的周积寅主编的大型图录《中国历代画目大典·战国至宋代卷》中，将《八十七》作为宋代佚名作者的作品列出，并详录有徐邦达的主要观点，未提及徐悲鸿、谢稚柳、张大千的观点，显示了编者的倾向<sup>25</sup>。国外也有学者接受徐邦达的观点，认为《八十七》略晚于《朝元》<sup>26</sup>。

然而，东南大学一位教师最近在《东南大学学报》上发表论文讨论《八十七》，通过对此图与《朝元》图的比较分析，得出结论：“《八十七神仙卷》应是唐代大画家吴道子的真迹。”只是该文没有提到70年前盛成和徐悲鸿已经做出了这个判断。该文有一些值得肯定的观点，但对文章中的某些逻辑推演笔者持不同意见。另外，假如作者能对《八十七》原作进行直接和细致的观察，当会避免一些错误<sup>27</sup>。

概述之，关于《八十七》的制作年代，各家观点如下：

徐悲鸿（及盛成）：盛唐（作者吴道子）；

谢稚柳：晚唐；

张大千：晚唐；

黄苗子：宋，略晚于《朝元》；

杨仁恺：宋，是《朝元》的摹本；

徐邦达：南宋；

上举六位都是20世纪中国美术史上成就卓越的大家，他们观点各不相同，大致可以归纳为两派。唐派：徐（悲鸿）、张、谢，均长于绘事，他们的观点主要体现在1948年的题跋上。他们还认为《朝元》是《八十七》的摹本。宋派：徐（邦达）、杨、黄，他们都是鉴定家，不仅一致认为《八十七》是宋画，还认为临摹自《朝元》。对两幅朝元图的关系，两派针锋相对。1983年成立的国家文物局“中国古代书画鉴定小组”七人中，成员有谢稚柳、徐邦达和杨仁恺。前者是唐派，后二人为宋派，是否正是由于他们之间观点的尖锐对立，使得这幅名画从

21 徐邦达《古书画伪讹考辨》（上卷，文字部分），江苏古籍出版社，1984年，173、175页。

22 杨仁恺《中国书画》（国家文物局文物教材），上海古籍出版社，1990年，197页。

23 黄苗子《武宗元和朝元仙仗图》，收入黄氏《艺林一枝——古美术文编》，生活·读书·新知三联书店，此文1985年原作，1999年修改，2004年第二次印刷，243-244页。

24 王朝闻总主编、邓福星副总主编、徐书城、徐建融主编《中国美术史·宋代卷》（上），齐鲁出版社、明天出版社，2000年，94页。

25 周积寅《中国历代画目大典·战国至宋代卷》，江苏教育出版社，2002年，832页。

26 Stephen Little with Shawn Eichman, *Taoism and the Arts of China*, The Art Institute of Chicago, University of California Press, 2000, p.240.

27 郁火星《〈八十七神仙卷〉与〈朝元仙仗图〉图像分析研究》，《东南大学学报》（哲学社会科学版）2006年9月，第8卷第5期，100-106页。

此被冷冻起来？

## 二、《八十七》与《朝元》之艺术质量比较

作品的艺术标准因时因地而异，对作品的艺术质量进行分析评判是一件费力不讨好的事。然而，讨论《八十七》必然要联系到《朝元》，这两件作品从形式、内容到具体人物的动态都太相似了，同属于一个流派、一种类型，且可能时间相近、来路相同，故使这种比较十分必要并成为可能。

最早将两幅朝元图进行比较研究的是徐悲鸿。虽然他没有看到《朝元》原作，但该画在流落海外前曾以玻璃版印出，1939年，即徐悲鸿购买《八十七》后两年，徐悲鸿据印刷品对二图进行了比较，撰写《朝元仙仗三卷述略》一文，原文刊于上海中华书局《八十七神仙卷》，收录于《徐悲鸿艺术文集》，因全文不长，抄录如下：

朝元仙仗三卷述略：

据宣和画谱载之朝元仙仗（有疑所谓五帝朝天残卷者，毫无实据），为北宋武宗元画，曾藏宣和内府，赵孟頫题跋其后。画实无款，尺寸颇大。又据黎二樵跋，则尚有一卷，笔法较武卷为粗，未言及尺寸。此二卷数百年来皆藏粤中，至武卷，最近“七七”以前，在港为日本人以巨价收去云。

闻武卷颇古茂，宗法道玄遗矩，观越跋可见其推崇之深。而武卷之即为宣和内府所藏，而又确系子昂鉴定，而题跋者度尚可信。但以全卷细审之，确是临本，特亦知武宗元之作，此是否徇何方请求，又果据何本临摹，则亦可得而知耳。

武卷中八十余人之注名亦甚可信，其所以为摹本者，约有数端。

一、卷中三帝均为主神，苟是创作，必集全力写之，显其庄严华贵之姿。此作画之主旨也。武宗元北宋名家，焉有不知？今武卷三主神，神情臃肿萎靡，且身材短矮，矮于侍从女子，人世固不乏如是现象，究不称神而帝者气度，此传（卷）写之敞也。

二、卷末之金刚两足拖后，失其平衡，势将跌倒，此尤为依样画葫芦走失之明证。又有数神足太张开，前足太向前，胸太挺出，殊不自然，皆临本常有之病。

此外，则卷末笔法生涩，起卷则较生动，盖从后端起手，初不如意。创作者笔法前后必更一致，参见《八十七神仙卷》，显而易见。

武卷最后藏者罗岸览氏，曾以玻璃版印出，故得借以立论。

又武卷后有黎二樵一跋，设两卷武卷为画稿，断为真迹，真迹与否，以画原来无疑识不必辩；惟画稿云云，则卷中每神之上方皆设方格为注名者，其非稿本明矣，界画亦欠精工。

大凡创作虽质朴，必充满灵气，摹本则往往形存而意失，两卷相较，优劣立判，不可同日而语。唯其他一卷，今无消息。

武卷虽与吾卷同，但已久被认为朝元仙仗图，吾故名吾卷曰《八十七神仙卷》，其与武卷略异者，此卷前多一人（一头而已，不残缺），卷后武卷多一人，此卷卷尾显然为人割去，其中当然有重要意义，惟以既缺故不得而知。又武卷前之破邪力士左手持剑，《八十七神仙卷》者为右手，此亦待乎研究者也。

英伦藏画有唐昭宗乾宁四年（公元897年）之张淮兴佛像<sup>28</sup>，像下一弹琵琶女子与卷中仙乐队者全同，其要点乃在髻上冠鸟冠，殆可考也。廿七年岁尽，香港山村道中详参同异，明者自见，故非敝帚自珍之私也。吾又自省，倘人以武卷吾卷合值，两以相易，吾必不与，且俟河山奠定，献于国家，以为天下之公器乎。

悲鸿

本篇蒙星州督学刘仰仁先生以英文译出，书此志感。悲鸿识。

28 即敦煌藏经洞出土《炽盛光佛并五星图》，据画上题记，像主为张淮兴。今藏英国博物馆，见英国博物馆编《西域美术》第一卷《敦煌绘画 I》，图版 27，日本株式会社讲谈社，1982 年。

廿八年九月五日<sup>29</sup>

在此，徐悲鸿有一个小误会，他对附在《朝元》后的署为清代嘉庆二年（1797）的黎简跋文信以为真，该跋声称另外还有一卷，只是笔法较粗。所以徐悲鸿在没有看到任何图像证据的情况下，以为存有三卷相似的朝元图，因以为题“三卷”。后来，徐邦达先生指出，黎简跋文是伪文<sup>30</sup>。所以，所谓第三卷似乎不存在。在此文中，徐悲鸿从绘画创作的角度对《朝元》提出了两个重要观点：1，此画是临本，并非创作之原作；2，此画艺术质量甚差。他甚至说，假若有人以《朝元》向他交换《八十七》，他“必不与”！从行文的语气可以感到他甚至怀疑是否确为北宋名家武宗元作。

然而，徐邦达指出，两幅白描风格粗细不同的原因在于作画目的不同：《朝元》是壁画的未完工的小样粉本，《八十七》则是刻意临仿的正式画卷<sup>31</sup>。无论如何，正如上述一些学者已经指出的那样，《八十七》比《朝元》精致细腻，《朝元》比《八十七》简率粗略。这是不争的事实。如何看待这个事实？徐邦达和徐悲鸿有不同的解释。换另一种说法，就可以说《朝元》比《八十七》奔放，《八十七》比《朝元》拘谨。在前一种认识的基础上，可以说《八十七》更接近唐之画圣，《朝元》更接近宋之学徒。在后一种认识的基础上，则得出了《朝元》之奔放更接近唐之“吴家样”，《八十七》之精细更接近宋之李公麟（晚于武宗元）的结论。按照“唐派”之意，先有精致的原稿（《八十七》），后有粗糙的临摹品《朝元》；而“宋派”的说法正相反，先有简略《朝元》，再有细腻的《八十七》。究竟是一幅简略的图画被补充为精致，还是一副精致的图画被粗略的复制？因此，仅从表面的风格角度来比对，难以判断二者先后高下。我认为可以先具体从线条与图形的表现力入手，以普遍的传统标准对二者进行更深入的分析对比。两者的差别主要体现在以下四个方面：

#### （一）、准确性



图2 扶桑大帝线条比较图

《朝元》有些地方的线条描绘错误或错位，而不仅是简略，如图2中的三处：(1)扶桑大帝腰带以下的衣纹，应向上穿过腰带后和胸部的衣纹连续，以表现身躯外围轮廓，不应从腰带处分为上下无关的两节；(2)交领的线条混乱，不能反映衣领的结构；(3)领与肩部的线条连接错误。这三处的正确线条见《八十七》的扶桑大帝相应处（上图）。又如图3，《朝元》图中南极天帝君头上的通天冠之玉簪导，其线条只是一个菱形的单薄平面，没有表现玉簪导为一个有厚度的物体。图中的东华天帝君之玉簪导也有相同的毛病。正确的画法见《八十七》。再如图4，“皓华素灵玉女”手托有三足凭几（唐宋时期为老君或天尊坐像的标准配置），但圆弧形的凭几身根本看不出结构，三足位置不清：左右足结构不对称，中足有下无上，右足莫名其妙的多出一个花饰。显然作者根本不知道玉女手

29 王震、徐伯阳《徐悲鸿艺术文集》，367-368页。

30 黎简，号二樵，1747-1799。徐邦达已经指出《朝元》有三段跋文为伪文，黎简跋因与另外一段余某的伪跋“似出于一手，当然均非真迹”。见徐氏《古书画伪讹考辨》（上卷：文字部分），175页。

31 徐邦达《古书画伪讹考辨》（上卷，文字部分），175页。

托为何物。正确的画法见《八十七》。再如图5所示《朝元》最左端的一位穿铠甲的武将，(1)胸甲左右不对称，大小差距太大；(2)腰带上的铠甲没有连接起来，错位，如同上举扶桑大帝之腰带；(3)铠甲下摆左右未衔接，作者显然没有意识到左右的衣摆应该对称并连接一气。《朝元》中这样的错误还有一些，不一一列举了。这些错误出现的原因不能归咎于“简略”或“未完成”，而是对线条所表现物体的意义没有理解，即所谓“依样画葫芦”。



图3 玉簪线条比较



图4 凭几比较图



图5 武将比较图

## (二)、完整性

《朝元》中有一些地方没有完成，这一点已有人具体指出<sup>32</sup>。如队伍行进于廊桥之上，除了近边的廊桥栏杆外，对面的栏杆也应该时时在人物间断处露出，但《朝元》却漏掉不少。如东华天帝君前面的几位玉女，后面的廊桥栏杆线条错位不能连贯而且中断。又如南极天帝君前的第 33 玉女开始一直到第 47 玉女，后面的栏杆全无(图 6)。《八十七》中对应位置的栏杆完好、连贯、准确。其它如“受净玉女”前面的栏杆、“散花玉女”后至左端武将之间的栏杆都未画出。又如图 7 所示，廊桥下的荷叶和玉女手中举着的荷叶，只画出荷叶的外轮廓，线条粗拙僵硬，没有荷叶的具体内容。其它如卷首的树干树枝，也只画出外圈轮廓。

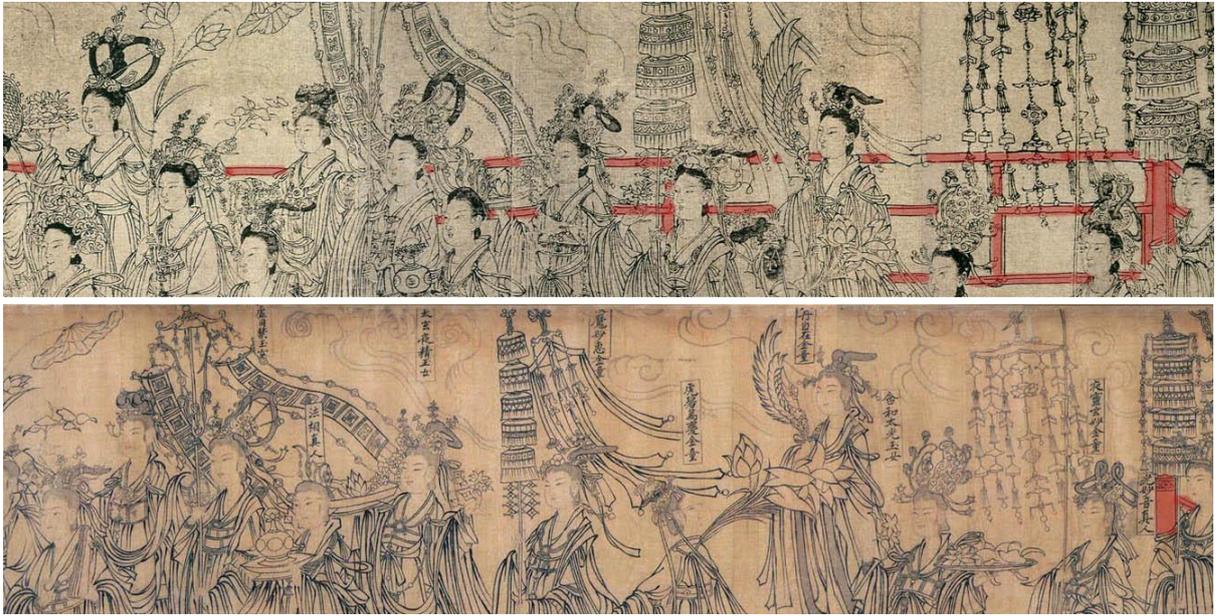


图 6 栏杆比较图



图 7 荷花比较图

32 何如云《王己千本武宗元〈朝元仙仗图〉的十大破绽》，《中国文物报》2005 年 7 月 6 日第 7 版。郁火星著《〈八十七神仙卷〉与〈朝元仙仗图〉图像分析研究》，101 页。



图8 男仙比较图

### (三)、线条表现性

正如许多人早已指出的那样，两幅朝元图的线条的确有差异。徐邦达认为，《朝元》“衣纹笔法，流利壮健，有提捺，略似兰叶描法。”而《八十七》“衣纹作铁线描，没有提顿之笔。”<sup>33</sup>黄苗子认为《朝元》“线条清晰，气韵流畅，”“以流畅圆润的‘莼菜条’和顿挫有致的兰叶描，富于流动感，”而《八十》卷“多用游丝、铁线描，富于蕴藉感，”“用笔圆熟。”二图“笔墨上各有所长，工力悉敌”<sup>34</sup>。它们的差异是否仅仅表现为线条类型或风格？其线条的表现力是否真的不相上下？我们细作比较便可知。如图8，仅以右数第84号男仙为例，我们分析其中的9根主要衣纹线条，并和《八十七》的相应线条作对比。线条(1)的粗细变化没有道理，在下端的转折太硬且断气，下转后行笔太直，没有一气呵成，也没有体现身躯的转折结构。上端也没有考虑到两肩的联系，线条(2)显得过高，两肩不平衡。线条(3)、(4)与(1)的关系混乱，交代不清。线条(5)、(6)粗细变化无常、扭曲、软弱无力，且(6)中断后重新起笔为(7)，起笔又太粗，与(6)不能贯气。(8)处的两笔应为前臂衣袖的外轮廓，应与线条(1)的下端连成一气，但这一组本应相互照应的线条却毫无关系。线条(9)由上端起笔后转向变为莫名其妙的三根线。反观《八十七》的84号男仙，衣纹线条绝没有上述这些毛病，线条匀称劲挺，贯穿一气，相互关系交代清楚，决不含糊错位，形成一个相互联系的、体现对象结构的整体。虽然接近铁线描，但绝非没有提顿之笔。两幅画的风格确有动静之别，然而不能因此掩盖在线条功力方面的明显差距。无论兰叶描、铁线描还是其它描，写实性人物画的线条都必须符合三个方面的要求：首先要考虑到整体性和相互联系，即所谓“气韵”；要考虑到和表现对象的关系，即所谓“自然”；在技术要求上必须流畅劲健，即宋代所谓“用笔如折钗股、如屋漏痕、如锥画沙、如壁坼”<sup>35</sup>。线条如此散漫无序、转折无理、软弱无力的毛病并非唯一表现于84号男仙，《朝元》中的其他人物也普遍存在，此不赘举。

### (四)、节奏

《朝元》的线条勾勒看起来奔放有力，实则从构图、人物安排、物象聚合到线条组织都显示出“平”和“匀”的特点。试以主像东华天帝君为例，如图9，(1)是一组颈部线条，《八十七》的线条有聚有散，左高右低，有由左上到右下的动势，衣领线条与颈部线条关系也清晰。而《朝元》相应的部位为三根大致平行的圆弧线，距离匀称、平均、平稳，与衣领的关系模糊不清。(2)是通天冠顶部的一组珠饰，《朝元》的7颗宝珠形象相同，似乎为

33 徐邦达《古书画伪讹考辨》(上卷，文字部分)，173-175页。

34 黄苗子《武宗元和朝元仙仗图》，243-244页。

35 姜夔《续书谱》，卢辅圣《中国书画全书》第二册，上海书画出版社，2000年，173页。

同一形象之复制，平均分布且排成一条僵硬的直线，而《八十七》的5颗宝珠高低错落有致、俯仰不同、富有变化。(3)是插入头发中以固定头冠的玉簪导，如前述，《朝元》显然没有传达出物体互为垂直面的意义，画成一个含糊的多边形。(4)是一组表现通天冠上部波状折叠结构的线条，《朝元》简化为一组直线且结构不清。(5)是头冠下沿边线，《朝元》平直，《八十七》则为一上高下低的波状线，即表现了冠与头部的结构关系，又富有运动感。《八十七》的(6)处有人字形的两根短线条，表现头部、颈部与肩部的关系，《朝元》缺了这两根重要的线条。如图10，将88位人物的头部连接起来组成一折线，可见《朝元》要平缓得多，《八十七》更为波折起伏、聚散得宜。当然这有画幅比例的原因，《朝元》与《八十七》的长宽比例不同，然而不应该影响画面的韵律与节奏。即使是再扁平、人物再密集的画面，如《清明上河图》，也会有高潮与舒缓的节奏变化。观者的目光随着手卷（或壁画）的展开而逐次浏览，如同观赏戏剧的演出，情节跌宕起伏。人物的疏密聚散、线条的急缓曲直、形象的高低错落、物件的大小方圆，一起构成图像的叙事节奏。形象（或线条）的疏密聚散变化是使画面获得活力的重要元素。或许可以说静穆、匀称甚至呆板也是一种不同的诗意境界，然而盛唐“吴家样”的面貌就是一种充满活力的“吴带当风”，无论是《朝元》还是《八十七》都会追慕这种标准。



图9 东华天帝比较图



图10 头部连线比较图

综述之，在线条的准确性、完整性、表现性、节奏等方面，《八十七》都比《朝元》要高出一筹。在此我十分赞同徐悲鸿的判断：“两卷相较，优劣立判，不可同日而语。”两者既不是“各有所长，工力悉敌”的风格不同，也不能简单地将《朝元》解释为“未完成”。事实上，《朝元》的作者在一些重点地方十分细腻，如一些头部、手部，以及武将裸露的胳膊，晕染都多于《八十七》。一些画错的物象不是因为行笔匆忙，而是出于不知。线条的运用只是表象，根源是对物象、线条和韵律的理解不同，是笔墨的功力及对艺术感受的差异。

如果认为《八十七》只是《朝元》的临摹品，那么，能否将一幅不完整、缺乏节奏韵律、许多局部不准确甚至错误、线条散漫无理、软弱无力的人物画临摹成一幅“圆熟”的“正式画卷”？或者说，一位一流的画家是否有必要忠实地临摹一位水平更低的画家的作品（他唯一的“不忠实”之处就是使之完美）？

### 三、《朝元》是否为北宋武宗元原作？

行文至此，似乎不禁要怀疑《朝元》是否为北宋前期著名画家武宗元的真迹了。由于没有其它武宗元作品存于世，缺乏可资比较的对象，所以我们只能从《朝元》本身出发，与相关的历史文献结合起来讨论。

《朝元》亦为绢本，高 58 厘米，长 777.5 厘米。按面积算，接近《八十七》的 4 倍。先为广东罗原觉收藏，后流落海外，归美国纽约王己千先生收藏。画面人物布置及动态与《八十七》非常相似，画卷的起首端略残（对照《八十七》可知至少缺一位武将），卷尾完整并还有空余处可写题跋（《八十七》卷尾略残，缺一位武将）。87 位神像配有 65 个榜题，各书神名。无作者款，但钤有数枚收藏印，重要的皇家印有“宣龢”、“宣和殿宝”、“稽古殿宝”、“政和”，画卷中的东华天帝君旁有双龙印。还有元代画家赵孟頫、柯九思等私人印章。卷后还写有两段重要的跋文，即南宋乾道八年（1172）张某跋：

右吴道子画《五帝朝元图》，参政翟公所藏也。后以归余。不改装褙，犹旧物之质者焉。乾道八年六月望。歧阳张子□书<sup>36</sup>。

元代大德八年（1304）赵孟頫跋：

余尝见山谷跋武虞部《五如来像》云：“虞部笔力道古，可追吴生，便觉石恪辈相去远甚，不足可观”。此图是虞部真迹，《宣和谱》中所载《朝元仙仗》是也。与余所见《五如来像》正同，故不敢以为吴笔。然实数百年间宝绘也。虞部名宗元，字总之。大德甲辰八月望日。吴兴赵孟頫跋。

卷前有 1927 年秋罗振玉篆额：

赵文敏公审定宣和御府著录北宋武宗元笔朝元仙仗图真迹

丁卯仲秋罗振玉署于津沽寓斋。

1964 年秋，张大千在观看了《朝元》后亦写下跋文，后裱于卷尾：

此武宗元真迹，笔法直接吴生，后来马和之但得其一鳞半爪，遂以名家。八百年来竟无继响。纪千道兄出观谨题。甲辰秋大千居士爰。

1991 年，谢稚柳作题跋，但忘了署本人名，第二年又作补题：

辛未正月获观，题此以志赞叹。陈佩秋、谢定琨、庞沐兰同观。壬申六月，前书误，时在纽约并记。

壮暮翁谢稚柳八十三。

罗原觉、徐邦达、黄苗子先生等前辈对《朝元》已经进行了卓有成效的研究。他们正确地指出了卷尾顾德辉等人的三段跋文为伪跋，如顾跋署“大德甲辰（1304）”，“考其年顾氏还未出生”。画卷中的榜题文字逢到“虎”和“玄”字并不避讳（唐代远祖李虎，宋圣祖玄朗，避“玄”始于大中祥符五年，1012），说明此画在唐以后、宋大中祥符五年以前，正是武宗元作玉清昭应宫壁画的时期。徐邦达还推测此画“可能是庙宇壁画的‘副本小样’”，并推测是两卷之一<sup>37</sup>。黄苗子 1991 年访美时得以观看原画，他的长篇专论对画卷各段明清题跋的抄录裁割过程进行了清晰的梳理，在作为壁画小样的基础上将《朝元》与《八十七》详作比较。然而，如上述，本文对他“各有所长，工力悉敌”的观点持不同看法。北宋前期的画一般没有作者署名，况且若《朝元》作为壁画小样而非正式卷轴，没有署名就更是正常的了。赵孟頫的题跋判断作者是武宗元，由此成为该画 20 世纪初期间世以来的定论。

2005 年 7 月 6 日《中国文物报》以整版篇幅在鉴定栏目中发表何如云先生的文章《王己千本武宗元〈朝元仙仗图〉的十大破绽》（以下简称《十大破绽》），对这个多年的定论进行公开挑战。从十个方面对该画的作者和年代

36 张子□之“□”不可识，有人读为“珉”，如《中国美术全集·两宋绘画·上》之《朝元仙仗图》的文字说明，无据。该书还标注此画的尺寸为 44.3×580 厘米，亦误，不同于实际的 58×777.5 厘米，后者数据来自 Stephen Little with Shawn Eichman, *Taoism and the Arts of China*, p.240.

37 徐邦达《古书画伪讹考辨》（上卷，文字部分），174-175 页。

提出质疑，认为“可以说此卷根本不可能是武宗元的传世真迹”，其年代“充其量，至少也是非常晚近”<sup>38</sup>。此处所说“非常晚近”，暗指20世纪初期左右，即该文所引香港高贞白1956年发表的《谈八十七神仙卷》一文所称的依据。高文是一篇只有1千余字的短文，讲述了20世纪初《朝元》的收藏故事：

“武宗元所写的《朝元仙仗图》，前为友人罗君所藏，1953年已被美国人转从日本买去了。罗君所藏的一卷，在最近四十年间历经沧桑，最后已为美国人出重资竞购而去。罗藏的《朝元仙仗图》是民国二三年之间为广州一个书画经纪人陈桐君所得。当时的鉴藏家不大爱宋元的画，只珍重四王吴恽，所以陈桐君花了并不很多钱就买到手。画中的绢地完全雪白，像新的一般，陈桐君生怕给别人说靠不住（因宋元的绢色多暗淡，作黄黑色），曾把它染成淡黄色。他对于此画很珍重，不肯卖给人家。民国四年（1915）广州西关大水，低洼之地，水深六七尺，同时又发生火灾，烧了很多民房。陈桐君逃难时，什么都不带，只抱了此卷逃命。后来因为等钱用，只得忍痛割爱，愿意卖给罗先生，代价是银币五百元，罗君买得后，交给赵浩公装裱，装裱费也花到八百元左右。此卷藏在赵处几达一年之久，赵曾根据它摹一贋品，卖给美国人。真本上面的名人收藏印及题跋，有些被赵浩公割下，也有些是他加上去的。

后来罗君出卖此画，为李尚铭所得。有一个时期，李尚铭手头拮据，曾把它抵押给某人。十几年前流往日本。

1953年冬间，有个美国人绰号高江村者来港买画，某人告诉他日本有《朝元仙仗图》，劝他去买，他果然去到，花三万美元买了，据说将转售于大都会博物馆<sup>39</sup>。

作者当时不知，此画后来又从高江村手转到了纽约华人王己千的手中。文中所说的“罗君”，何如云先生推测是与该文作者高贞白（伯雨）有往来的香港学者罗香林。误！查罗香林生平，出生于1906年，至1915年只有9岁，如何能出资购买此画？显然何如云的推测不对。所谓“罗君”应指广东大收藏家罗原觉（1891-1965）。这在徐邦达和黄苗子的论文中都早有说明。《朝元》后面有罗原觉1925年的长跋，记叙了流传过程。罗跋说，此图向藏于广东顺德卢氏，原有谢兰生的题跋，民国改元流入市肆，为“颍川飞鳧人”（本文按：陈桐君？）所得，割去谢兰生的题跋，加上顾德辉、李东阳、董其昌、王时敏等伪题跋。罗原觉在重新装裱时除去了李东阳、董其昌诸伪跋，因顾德辉的伪跋写在原绢上，“不忍割去”，又把被割去的谢兰生的题跋从谢著《常惺惺斋书画题跋》中抄下补入<sup>40</sup>。

按高文说，“画中的绢地完全雪白，像新的一般”，这确实有些可疑。然而，500元买来的画，裱费却要800元，似乎暗示裱画的难度很大，或者说原画破损的很厉害。假如“像新的一般”，裱费要如此昂贵吗？高贞白先生自己说，他并没有见过《朝元》真迹，但他认为是宋画<sup>41</sup>。高文中关于《朝元》收藏史的材料来源不可知。在这篇短文前面他首先谈到了《八十七》的来历，或可作为其可信度的参考：

徐悲鸿得此卷，据说是在香港所买的。在抗日战争期间，他要到南洋开画展，路经香港，在冯平山图书馆顺便开个画展……据说有一个德国人看见他的画，很是拜服，他对徐悲鸿说明自己没有钱买画，但有一幅古画愿意送给他留为纪念。便邀请徐悲鸿到家里吃饭看画，听说徐悲鸿花了钱向那德国人买了他所说的古画，即现在人民美术出版社影印这册八十七神仙卷（一说是德国人送给徐悲鸿的，悲鸿送了他自己所写的二幅为谢）<sup>42</sup>。

这段说法显然与徐悲鸿自己在跋文中所说不同，也与廖静文回忆录所说不同，也就是说，与事实不同。高贞白的短文主要叙述了这两幅画的来历，就发生在香港本地且如此近期的事情都不能正确叙述（《八十七》），我们如何相信作者叙述发生在更远地方、时间更早的事情呢（《朝元》）？或者说，简单的甲事都不能说清，如何相信对复杂乙事的叙述？我认为，高贞白讲述的故事不宜作为考证文章的依据。

38 何如云《王己千本武宗元〈朝元仙仗图〉的十大破绽》。

39 高贞白《中国历史文物趣谈》，香港上海书局，1976年，56-57页。

40 黄苗子《武宗元和朝元仙仗图》，239-240页。

41 高贞白《中国历史文物趣谈》，58页。

42 高贞白《中国历史文物趣谈》，55-56页。

何如云的《十大破绽》一文除了引用高贞白的短文作依据外，还就画面本身提出了十个疑问，概述之：1，宣和诸玺印伪摹，不合规式；2，榜名不全；3，漏画之处很多，是未画完的临摹稿；4，线描添描错乱处不少，人物衣纹师法的不是吴道子；5，手的画法，淡而失法，隐然不辨，未作勾描、拙而少神；6，云气与画龙，龙画四爪；7，内容有误，不合道经；8，画中“仙乐龟兹部”，值得推敲；9，“玄”字不避讳，大谬不然；10，赵孟頫题跋款印皆有问题的。以下本文对这十个疑问略作回应与评论。

对印玺真伪的判断一直不是容易的事，况且，即使是伪印也不能证明画本身就是伪作，印玺题跋都只是旁证。所以第1、第10并不能证明画伪。至于“不合规式”，我想大概是指宣和诸印没有出现在卷首而是盖在了卷尾。这一点不难解释，只要看一下原作就会明白，《朝元》卷首已经破残不全，与《八十七》比较，甚至已经缺了一位武将，没有铃印之处，而卷尾尚有一大段空白绢，可作铃印题跋用。2，榜名不全。这是事实，有一些人物没有榜题，但这只说明不细致，不说明画之真伪。试想，《八十七》连一条榜题都没有，岂不是更假得无话可说了？如果我们想到这只是画稿（小样），就不会如此苛刻了。第3、4、5点指出了《朝元》的技术与表现性的问题，本文大致同意，一如前叙。但因为缺乏武宗元真迹比较，只能作为参照。第6点有理，留待下面再说。第7点“内容有误，不合道经”，指画面中“画一个侍女捧水晶瓶上插着荷花（一叶两花）”，不合道经，理由来自《宣和画谱》卷四载宋代画家“孙知微”条，孙曾在成都寿宁院画《九曜》，有人对侍女手持的水晶瓶增绘以莲花，孙批评说：“瓶所以镇天下之水，吾得之道经，今增以花，失之远矣。”何文说，因此，这幅《朝元》“不应是武宗元的画本，而是辗转传抄的民间画本。”这种证明似乎有些牵强，瓶中插花表示对主人一种礼敬，如同画面中其他侍者手中捧物一样。《朝元》中众侍者手持有数十件器物，如三足几、长扇、香炉、木案、托盘、水壶、乐器等，并不是每一件器物都对应着一个象征意义，它们大多只是主人的随身器物和供养物而已。瓶中插花之例，早见于北周大象二年（580）史君墓石椁浮雕图像（西安近年出土），石椁背面有男女主人宴饮图浮雕，下方的河流中有两个插着花的瓶子。宋代之例，可举北宋李公麟《孝经图》（现藏美国纽约大都会博物馆）之例，有一幅男女主人观乐舞图，主人的塌下就有一个插花的花瓶。北宋洛阳、南宋杭州都流行插花<sup>43</sup>。可能在孙知微看来，《九曜图》中的水晶瓶有确切的象征意义，但不说明所有的瓶子都有象征意义，更不说明作者是否为武宗元。第8点，对“仙乐龟兹部”之疑问有理，是因为画面与唐代盛行的龟兹乐队不同，缺乏龟兹乐的主要乐器竖箜篌，倒不是何文所指“琵琶均无弦”、“拨板的手式反拗”。但是，这只是说明作者（或榜题作者）对唐代龟兹乐不熟悉，也不说明作者是否为武宗元，谁都无法证明武宗元是否熟悉龟兹乐。第9点，“玄”字不避讳。确如他说，画中7处写有完整的“玄”字。但是，可能何如云没有读过徐邦达和黄苗子的论文，更没有看到画后罗原觉的跋文，罗、徐、黄三人都先后指出了“玄”字（及“虎”字）的避讳问题，宋代避“玄”字讳，始自大中祥符五年（1012）“圣祖”赵玄朗降于禁中延恩殿。《朝元》上有玄字，正说明出自大中祥符五年之前，恰好相当于武宗元在玉清昭应宫作壁画之时（《宣和画谱》所称之为“祥符初”，1008年左右）。如果我们认可《朝元》是玉清昭应宫壁画的小稿，正好证明它可能出自武宗元。《十大破绽》以《册府元龟》为例，说明宋代改“玄”为“元”，以证明无“玄”字。作者可能没有查一下，《册府元龟》成书于大中祥符六年、刊行于大中祥符八年，都在“圣祖”降临之后。其实何如云也可不必看罗、徐、黄的文章，只要细心辨清“祥符五年”这个关键点，就可能避免判断失误。最后第10点，关于赵孟頫题跋款印的真伪，既难以得到证明，况且真在证明之后也不说明画伪，只说明跋伪。《十大破绽》在最后以谢稚柳在《朝元》上的题跋说事，说谢仅题了“获观，题此以志赞叹”句，“显然留有相当大的保留”、“虚应其事”、“以付老友而已”，暗示谢稚柳心中认为画假而碍于面子不便明说。事实并非如此，谢稚柳在《论书画鉴别》一文中对《朝元》进行了明确的肯定：

北宋武宗元的《朝元仙仗图》，南宋时的题跋承认它是吴道子的手笔，元赵孟頫辩证了吴道子与北宋武宗元的画派，认为不是吴而是武。当我们在已无从认识武宗元画派的情况下，而《朝元仙仗图》的

43 欧阳修《洛阳牡丹记》：“洛阳之俗大抵好花，春时城中无贵贱皆插花，虽负担者亦然。”景印文渊阁四库全书，台湾商务印书馆，第845册，6页。宋吴自牧撰《梦粱录》卷十九：“俗谚云：烧香、点茶、挂画、插花，四般闲事不宜戾家。”景印文渊阁四库全书，第590册，162页。

时代性格被证实是北宋的时候，南宋人的题跋就起了反作用，而赵孟頫却帮助《朝元仙仗图》证实了作者是谁。<sup>44</sup>

如果何如云先生读过这段话，大概再不会误读谢稚柳的题跋了，即使谢的论述只是他个人的观点而已<sup>45</sup>。

综上所述，《十大破绽》的理由绝大部分都不能说明作者是否为武宗元。虽然如此，作者还是正确地指出了《朝元》的艺术水准并不很高，与历史文献中对武宗元的赞誉之词不相符合。在这个意义上，我们应该追问《朝元》。

细心检索文献，还可以发现更有力的疑点，即《朝元》还曾落入南宋右丞相贾似道之手，据《悦生别录》：

贾似道留心书画，家藏名迹多至千卷，其宣和绍兴秘府故物，往往请乞得之。今除显赫名迹载《悦生古迹记》者不录，第录其稍隐者著于篇：法书计四十二卷……名画计五十八卷……武宗元《朝元仙仗图》……<sup>46</sup>

众所周知，落入贾似道手中的法书名画都钤有他自己独特的印章，均有“魏国公”、“悦生”（葫芦形）、“秋壑图书”、曲脚“长”或“封”字等印<sup>47</sup>。许多书画上都同时钤有他的三、四个印章。而今之《朝元》，未见任何贾似道印章。考虑到现有的“宣和”诸玺印在画面的卷尾，假如该画确经贾似道收藏的话，也应在卷尾钤印，而不是在已残破的卷首，如画中已有的南宋张子口题跋。或者说，不能把缺乏贾似道印章归之为画卷卷首残破。由此可见，王己千收藏的此图不是曾从内府落入贾似道家的武之《朝元》，而是另外一幅《朝元》。那么这幅《朝元》何时、何人所作？



图 11 唐宋龙爪比较

如上引谢稚柳文，《朝元》的时代性格是北宋的，我想这是指该画的主流风格是北宋，但它还有许多唐代的痕迹，甚至还有某些可能更晚的因素——这是更应受到重视之处。前面我说过，何如云指出的“四爪龙”的问题是有意义的。众所周知，唐代的龙爪一般是三爪，如图 11 所列 1 是西安碑林博物馆藏景云钟的龙纹，铸于唐代景云二年（711），龙为三爪。北宋并没有发生明确的变化，较为权威的图像如原藏故宫南薰殿的北宋历代皇后肖像（真宗后、仁宗后、英宗后、神宗后、徽宗后），其衣袍襴龙纹均作三爪，如图 11 之 2。再如敦煌北宋 55 窟

44 谢稚柳《中国古代书画研究十论》，复旦大学出版社，2004 年，8 页。

45 何如云的文章还说：“壬申六月（1992 年）八十六岁时他在纽约”，细观谢跋，明写“八十三”，谢稚柳（1910-1997），1992 年虚岁八十三。

46 佚名《悦生所藏书画别录》，卢辅圣《中国书画全书》第二册，727 页。

47 杨仁恺《中国书画》，231 页。

和 449 窟藻井的舞龙，都还是三爪<sup>48</sup>，而我们现在所见到的四爪龙基本上都是南宋或元代，3 是大足南山三清洞作于南宋绍兴年间（1131-1162）<sup>49</sup>，其石刻龙柱足为四爪。4 是南宋陈容作《九龙图卷》的局部（上、下）<sup>50</sup>，九条龙都是四爪，款署淳祐四年（1244）。此图现藏美国波士顿美术馆。5 是该馆藏另一幅南宋名作《三官图轴》之《水官》局部，也是龙伸四爪。山西太原龙山石窟第 1 窟、第 2 窟的窟顶都有浮雕舞龙（6），为四爪，石窟内有题记，开凿于金元之际的 1234-1235 年<sup>51</sup>。《朝元》之“太丹玉女”托盘上的龙，清楚显示为四爪（7）。当然，四爪龙在唐代已经偶有出现，如北京首都博物馆藏唐史思明墓出土铜座龙，清楚显示为四爪。另一例如泰山岱庙大殿前的铁香炉，铸造于北宋初期的建中靖国元年（1101），外壁上的龙也是四爪（8）。不过，这种四爪一般是前三后一、后爪方向与前三爪相对，不是南宋流行的四爪并行、爪的方向相同（如陈容画）。龙图像的另一个变化是龙角，唐代一般是弯曲的、有弹性的弧形，南宋后龙角多呈直形，前粗后细，如波士顿美术馆藏陈容《九龙图卷》及《三官图》之《水官图》、台北故宫藏南宋马远《乘龙图轴》及金代李嵩《罗汉图轴》等，有些图虽然还是传统的三爪，但双角已变直。这种微小的变化也可以在《朝元》上找到，插图 11 之 9 是《朝元》从左数第 61 位侍女手捧着龙形柄壶，其龙首双角直挺，恰如许多南宋至元代的龙，这种直角龙不是唐代样式。这些图像细节与武宗元的北宋初期不相符，更倾向于南宋。

另一方面，《朝元》的绘画风格在唐吴道子和南宋初期的马和之之间，这一点已在张大千的题跋中间接地说出：“笔法直接吴生，后来马和之但得其一鳞半爪，遂以名家。”元《图绘宝鉴》说：

“马和之，钱塘人，绍兴中登第。善画人物、佛像、山水，效吴装，笔法飘逸，务去华藻，自成一  
家。高、孝两朝，深重其画，每书毛诗三百篇，令和之图写。官至工部侍郎。”<sup>52</sup>

马和之这种源自吴道子而又更加自由“飘逸”的风格，在南宋初期受到皇帝的器重，而《朝元》的风格也不甚严谨，兼有吴、马，某些图像细节也显露出南宋特点，是否有南宋摹本的可能呢？

《朝元》卷尾南宋乾道八年（1172）的题跋值得再次注意：

“右吴道子画《五帝朝元图》，参政翟公所藏也。后以归余。不改装褙，犹旧物之质者焉。乾道八年六月望。歧阳张子口书。”

张子口这个人的身份在文献中查不出来，看来是个不著名或地位不高的人。书画作伪者一般都是伪造名人题跋，以增加真实性。若从一般作伪过程推想，当面对一件既无款署又无印章的画作时，一般会伪造作者署名，或名人题跋、名人收藏印。该跋并未说经宋内府收藏，这对证实画中“宣和”“政和”诸印不利，而只说来自参政翟公。如果作伪者在伪跋上加上宋内府收藏经历，岂不是更能蒙人？再说，这个张子口没有钤印，也不符合一般专业收藏家的做法。从这一点考虑，我倾向于认可此段题跋的真实性。

南宋张某提到此画来自“参政翟公”，这是一个值得追究的线索。黄苗子已经指出参政翟公的身份<sup>53</sup>，翟汝文（1076-1141），字公巽，润州丹阳人，绍兴元年（1131）参知政事。是南宋高宗赵构时的宰相，《宋史》有传，说他“风度翹楚，好古博雅，精於篆籀，有文集行于世”<sup>54</sup>。从他的孙子翟繁撰写的墓志铭中可以发现翟公与一般文人的不同之处：

蓄六朝至唐名画甚富，洞晓画法。自画三境高真图、十极列圣图、九天朝元图、四圣會魔图，凡六十轴。……又妙于刻塑，授法工师，刻三清、玉帝、真武像于会稽之告成观，尽端严温慈之相，神气虚闲，如与人接，见者肃然，郡人谓之木宝。常州广孝寺僧伽留衣化也，公以旧制不工，亲为易塑，得如

48 敦煌文物研究所编著《敦煌莫高窟》第五卷，文物出版社，1987年，图版第87、103。

49 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻研究所编《大足石刻铭文录》，重庆出版社，1999年，289页。

50 Wu Tung, *Masterpieces of Chinese Painting from the Museum of Fine Arts, Boston: Tang through Yuan Dynasties*, The Museum of Fine Arts, Boston, 1998, pp.224-229.

51 张明远《太原龙山道教石窟艺术研究》，山西科学技术出版社，2002年，85页。

52 夏文彦《图绘宝鉴》卷四，于安澜《画史丛书》第二册，95页。

53 黄苗子《武宗元和朝元仙仗图》，收入黄氏《艺林一枝——古美术文编》，238页注释1。

54 元脱脱等修《宋史》卷三七二，中华书局，11545页。《宋史》未记他的生卒年代，但他的孙子翟繁撰写的墓志铭有：“公以熙宁九年丙辰九月十一日戌时生，绍兴辛酉八月二十九日薨于平江府常熟县寓舍，享年六十有六。”见《忠惠集·附录》。景印文渊阁四库全书，第1129册，317页。

来悯世援溺之状，虽戴安道、杨惠之复出，殆无以过，既成，五色光出窳塔波，烨然高数十丈，有目咸覩。<sup>55</sup>

从上文可看出，翟汝文不仅喜爱收藏名画，还“洞晓画法”、“自画”，即自己也擅长绘画和塑像，尤善道释人物，并有画卷流传。在他的 60 幅作品名单中，有一件值得注意的《九天朝元图》。“九天”谓天之九野、九方天，即中央、四正四隅，泛指“朝元”的众神。作为“朝元图”的一种类型，如果不偏执于数字“九”，可与“五方”同义，亦可理解为一般常称的《朝元图》。在徽宗内府收藏的吴道子作品名单中有《列圣朝元图》<sup>56</sup>，“列圣”也是泛指各路神祇，也是一般意义上的《朝元图》。假若翟公的确收藏了某件《朝元图》（或源自吴道子，或武宗元作），或从其它渠道得到了这类画卷，他当然很可能临摹一幅，不论是作为学习目的或其它。1141 年翟公去世，约 30 年后，该画落入张子口手中（张跋 1172），由于画上并无款署、题跋，张某误以为是唐吴道子原作，因为不论是武宗元还是马和之都是延续的吴道子画风，张某作为一个判断力不高的一般民众，也就不奇怪了。137 年后，元赵孟頫根据所见过的武宗元另一幅画的风格纠正了张某的误判，认为应归为武宗元（如果赵跋为真的话）。由此笔者推测：现存归于武宗元名下的《朝元图》原本就是南宋翟汝文自己执笔之作而不是他的藏品，其母本可能来自武宗元，或摹自武本的摹本。翟去世 30 余年后，或家人分不清了，或有意混为收藏品以卖更高价。所谓吴道子的说法，也可能来自翟家后人。

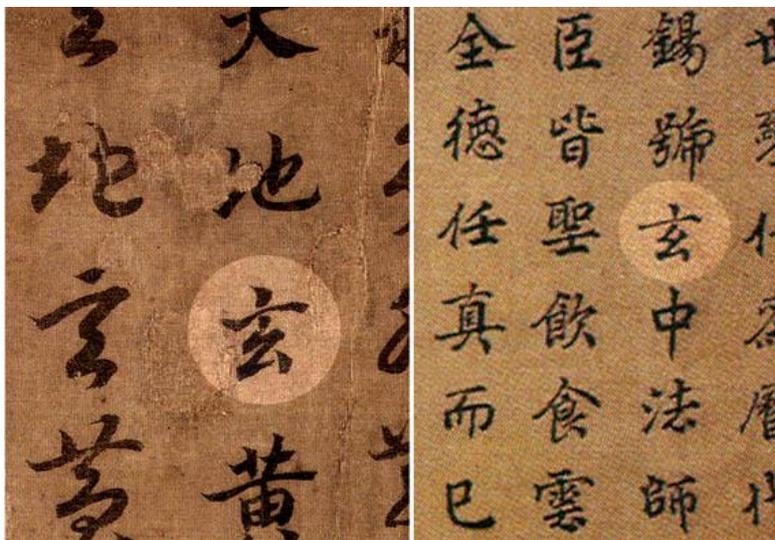


图 12 南宋“玄”字实物

这里就又有问题了，即《朝元》榜题中的“玄”字。如前述，罗、徐、黄等人均已正确的指出，由于宋代避讳赵玄朗，“玄”字的使用只限在大中祥符五年以前（1012），恰好符合武宗元创作玉清昭应宫壁画的年代。而现存《朝元》上有 7 处“玄”字，也没有减少笔画。如果是武宗元以后的南宋摹本，如何理解这 7 个“玄”？我认为文字的避讳不可绝对化，南宋不同于北宋，现有证据表明，南宋是可以使用“玄”字的，见图 12，左为南宋高宗赵构（1127-1162 年在位）作《临虞世南真草千字文卷》局部（上海博物馆藏）<sup>57</sup>、右出自南宋王利用画《写老君别号事实卷》（美国纳尔逊美术馆藏），都有完整的“玄”字<sup>58</sup>。王利用，绍兴年间（1131-1162）任秘书郎，其书画得高宗赏识<sup>59</sup>。这两例说明，至少在南宋初的高宗时期是可以使用“玄”字并不减笔画的，而这恰好是翟汝文活跃的时间。翟是文人出身，在北宋徽宗时期已是著名文士诗人<sup>60</sup>，又“精於篆籀”，除绘画和塑像

55 《忠惠集·附录》，景印文渊阁四库全书，第 1129 册，315 页。宋施宿等《会稽志》卷七也有相似记载。

56 佚名《宣和画谱》卷二，于安澜编《画史丛书》第二册，13 页。

57 故宫博物院、上海博物馆编《故宫博物院、上海博物馆中国古代书画藏品集》，紫禁城出版社，2005 年，图版 26。

58 Stephen Little with Shawn Eichman, *Taoism and the Arts of China*, p.175.

59 邓椿《画继》卷四，于安澜《画史丛书》第一册，26 页。

60 王安中《初寮集》序：“徽宗皇帝在位岁久，文士诗人一时辈出不减元和长庆间，人物如参政翟公、待制韩公、翰林汪公、初寮先生王公，皆以文辞自显，号为杰出不可跂及者。”景印文渊阁四库全书，第 1127 册，4 页。

外，当时还以书法闻名，得到书法家米芾的高度赞赏。宋代刘宰说他“尤工书，米芾惊叹，以为非唐贤所及。图画及刻塑皆精绝，为世所宝”<sup>61</sup>。《朝元》上榜题的书法水平，明显高于人物勾勒的线条。至于画卷上的“宣和”诸印玺，也可以因翟公“精於篆籀”而得到解释。当然，也不能排除后世作伪的可能性。由于翟汝文没有作品传世，他的画风不可知。作一般理解，还应属业余画家水平，低于武宗元这些当时一流的职业画家。这也正好解释王藏《朝元》的画技不高，与文献中的武宗元不相符的矛盾。当时马和之“效吴装，笔法飘逸”的画法得到高宗皇帝欣赏，王藏《朝元》正与之相似。

以下再讨论赵孟頫题跋的问题。赵的这段题跋常被认为是成功考证的范例，如杨仁恺先生在《中国书画鉴定学稿》中以此为例，说赵孟頫“鉴定古书有独到之处。在他的藏品中有一卷为南宋张子珉（湮）定为吴道子的道家《五帝朝元图》壁画稿，赵氏则改定为北宋初武宗元《朝元仙仗图》，重要的依据在于《宣和画谱》中有武氏两图均名《朝元仙仗图》，而是卷后钤宣和印玺，兼之赵氏当时还能看到武氏的作品可作比较，于是作出科学的判断”<sup>62</sup>。这里似乎有几点可商榷之处：首先，不能明确肯定《朝元》是赵的藏品（元代此画的归属下文还要谈到）；其次，张子珉（湮）之第三字不可识读，既不是“珉”也不是“湮”（见前文）；其三，《宣和画谱》中有武氏两图均名《朝元仙仗图》吗？是否需考证版本出处<sup>63</sup>？

从赵孟頫题跋的书写形式及印章上，我们暂时难以得出明确的判断和共识，那么追究一下题记内容如何？赵跋曰：“余尝见山谷跋武虞部《五如来像》云：‘虞部笔力遒古，可追吴生，便觉石恪辈相去远甚，不足可观’。此图是虞部真迹，《宣和谱》中所载《朝元仙仗》是也。与余所见《五如来像》正同，故不敢以为吴笔。然实数百年间宝绘也。虞部名宗元，字总之。大德甲辰八月望日。吴兴赵孟頫跋。”这是一篇有学术含量的题跋，它否定了前人对作者的判断（唐吴道子），重新提出了另外的作者（宋武宗元），降低了作者的名次并由远变近，若从作伪的角度考虑，这样做不合适，显然减低了画卷的商业价值。套用赵跋格式，伪跋似可以这样写：“此图是道玄真迹，《宣和谱》中所载《列圣朝元图》是也。与余所见《三方如来像》正同。吴道玄，字道子，阳翟人也”。亦与《宣和画谱》合。而赵跋偏偏进行了否定，其证据来自他自己看过武宗元的原作《五如来像》（及其黄山谷跋），认为风格相同但与吴不类。

元代汤垕《画鉴》记武宗元有：

武宗元，宋之吴生也。画人物行笔如流水，神采活动。尝见《朝元仙仗图》，作五方帝君，部从服御，眉目顾盼，一一如生，前辈甚称赏之。……宗元《朝元仙仗图》，昔藏张君锡家，今归杭人崔氏，尽一匹绢。作五帝朝元，人物仙仗背项相倚，大抵如写草书，然亦妙物也。<sup>64</sup>

汤垕的记载有两个值得注意之处：一是他见过《朝元》，并描述其风格“大抵如写草书”——这并不是很高的赞誉，甚至略有微词，或有不严谨、草率之意，从下句“然亦妙物也”可知。二是记载了当时的流传过程：由张君锡家转到杭人崔氏家，他并没有说该画先是藏宋内府、后归贾似道家，也没有说藏过赵孟頫家，而是说“昔藏张君锡家，今归杭人崔氏”。汤垕为何不提更为重要的早先的收藏呢？一个可能的解释是，从当时的画面上看不出有更早的印玺。

张君锡是大梁人，善鉴古、有收藏，与早他 100 多年的南宋歧阳人张子口是否有关系？目前查不出来。但他与赵孟頫关系密切，《杭州志》在记载另一位元代文人杜敬时叙述了他们几人的交往：

杜敬字行简，汴人，至元大德间朝廷讲求礼乐之事，敬与其友张君锡寓居于杭，于时集贤柴贡父、尚书高彦敬、都曹鲜于伯机、承旨赵子昂、侍读邓善之，尤善鉴古，有清裁，敬与之上下其议论。延祐初，朝廷首起君锡为太乐署正，次及行简，行简善鼓琴，知音律，尤长于书，喜蓄古人墨迹。大冠长裾，

61 刘宰《京口耆旧传》卷四，景印文渊阁四库全书，第 451 册，154 页。

62 杨仁恺《中国书画鉴定学稿》，辽海出版社，2000 年，20 页。

63 文渊阁四库全书本《宣和画谱》卷四“武宗元”条，记“《朝元仙仗图》一”，不是“二”。景印文渊阁四库全书，第 813 册，93 页。津逮秘书本也是一不是二。从创作情景分析，玉清昭应宫大殿东、西壁的壁画分别由武宗元和王拙负责，现存王藏《朝元》和徐藏《八十七》均为东壁稿。

64 汤垕《画鉴》，卢辅圣《中国书画全书》第二册，898-899 页。

优游湖山文酒间。晚号夷门老人。<sup>65</sup>

赵孟頫自己也有与张君锡交往的纪录，在一篇为友人任叔寔撰写的墓志铭中说：

余十年前至杭，故人大梁张君锡以上虞兰穹山寺碑求，余书读一再过曰：噫！世固不乏人斯文也，其可以今人少之哉？君锡曰：是四明任叔寔之文也。余始闻叔寔，梦寐思见之……<sup>66</sup>

由上述墓志得知，任叔寔卒于至大己酉（1309），今存《朝元》之赵孟頫跋文写于大德八年（1304），正是他们在杭州密切交往之时。由此可推测，可能正是张君锡将这幅传为吴道子的画卷拿给朋友赵孟頫作鉴定，赵孟頫于是写了这篇跋文。从赵的跋文和汤的记载中，都看不出《朝元》转移到了赵家。到汤屋撰写《画鉴》时（约成书于元代1328-1348年间<sup>67</sup>），则转到了杭人崔氏家，这时赵孟頫已经去世（1322）。汤屋所说“前辈甚称赏之”，可以理解为赵孟頫多年前在画上写的题跋（及转述的黄山谷跋）。汤屋看到的不是由宋内府到贾似道收藏的武宗元的《朝元》原件，而是这幅“如写草书”、经赵孟頫题跋的《朝元》摹本。这样，我们在汤屋的记载、赵孟頫的题跋、其它文献背景、现存王藏《朝元》画面本身这四者之间，就建立起了一致的、合理的联系。

此外，还有一条证据可作参考，就是画幅的尺寸。五代至北宋的绢一般幅面较窄，现存画幅没有超过53厘米者，至南宋幅面变宽，可至110厘米<sup>68</sup>。而《朝元》的高度（应即绢宽）为58厘米，大于一般北宋绢宽，合乎南宋尺寸。

至此，我们可以构建两幅《朝元》的流传历史：其一为武宗元原作，经宋内府收藏、《宣和画谱》记载、后流入贾似道家，南宋德祐末（1276年）贾似道家所有书画被没收后，该画不知所终。其二出自南宋初翟汝文之手，经南宋歧阳人张子口、元张君锡、元杭人崔氏收藏，经元赵孟頫题跋、元汤屋著录，民国初年重新现身于广东，应即今纽约王己千藏本。

#### 四、《八十七》与《朝元》谁先谁后？

如前述，徐邦达先生认为《朝元》作于北宋而《八十七》作于南宋，杨仁恺、黄苗子也持大致相同的观点。本文认为相反，《八十七》在前而《朝元》在后。以下从三个方面对画面形式进行比对。

##### （一）、主神身份、形式及来源

《朝元》的“三位”主神其实暗藏玄机。《朝元》与《八十七》有一个不起眼然而重要的细节差别：即“扶桑大帝”之像。《朝元》图中，右起第12人榜题为“扶桑大帝”。该像没有头光，而两位主神（南极天帝君、东华天帝君）是有圆形大头光的。在人物比例上，两位主神明显大于一般侍从，而“扶桑大帝”更接近一般神仙和侍从的大小，由此显得比两位主神身份略低。在性质上将这三像等同，是不妥的。

我认同《朝元》图原出自某道观东壁壁画小样的观点（如武宗元主持的玉清昭应宫）。在此基础上，我们再考虑全殿壁画的匹配，如果遵守一般的左右壁图像对称的原则，《朝元》图是东壁，而西壁除两位有头光的主神（西、北方帝君）外，能有谁与东壁的扶桑对应？如果没有对应者，只是所谓“五方帝”，为何将两壁壁画设计成主像不对称的形式？显然另有原因（下详）。

元代汤屋说：“尝见《朝元仙仗图》，作五方帝君。”<sup>69</sup>我认为这是元人的误读。何为五方？东、西、南、北、中是也。代表东方的已有“东华天帝君”，而“扶桑大帝”不代表东方，更不是“中”，中央为“黄帝”，扶桑大帝的身份是东王公。葛洪《枕中书》曰：“元始君经一劫乃一施太元母生天皇十三头，治三万六千岁，书为扶桑

65 王原祁等《佩文斋书画谱》第三册，卷三七，北京市中国书店，1984年，947页。

66 赵孟頫《松雪斋集》卷八，景印文渊阁四库全书，第1196册，711页。

67 中国大百科全书总编辑委员会《美术》编辑委员会编，《中国大百科全书·美术卷·I》，中国大百科全书出版社，1991年，薛永年《画鉴》条，321页。

68 谢稚柳《中国书画鉴定》，东方出版中心，2007年第二版，206页。

69 汤屋《画鉴》，卢辅圣《中国书画全书》第二册，898页。

大帝东王公，号曰元阳父，又生九光玄女，号曰太真西王母。”<sup>70</sup>由此，我们可推知该画完整的主神结构：东壁主神是东方、南方帝君，另加上东王公（扶桑大帝），而相对应的西壁应是西方、北方帝君，加上西王母。六像的神格不等同，四方神为主神，东王公、西王母略低，分别只是男、女仙之首。这正是《朝元》上的扶桑图像略异于东、南二帝君的原因。



图 13 扶桑与邻近男仙比例比较图

在《八十七》上，对应于《朝元》之扶桑的图像却有圆形大头光，人物之比例也与一般神像有明显差别，更接近东、南二帝。如图 13 所示，《八十七》上的扶桑像与邻近的几位男仙（太清仙伯、九疑仙侯、太极仙侯、西灵玉童）的大小差异十分明显，而在《朝元》上他们的比例要接近许多。徐悲鸿对此已有批评：“（《朝元》主神）神情臃肿萎靡，且身材短矮，矮于侍从女子。”<sup>71</sup>虽然此话不能说无懈可击，但却是一个有启发性的观察角度，他敏感的看到了主神与一般神仙比例关系的区别。也就是说，从图像特征和比例关系上看，《八十七》之扶桑与东南二帝更加接近。如果联系到《朝元》之南宋张子口题跋所称“五帝朝元”，还是可以看作是东壁的三帝，加上西壁的二帝，共为五帝。换句话说，元人汤屋所说“五方帝”是错误的，而比他早的南宋张子口所说的“五帝”是可能的。那么，“五方帝”与“五帝”的区别何在？

“五帝”是一个略显含糊的词，它可能指空间的五方帝君，也可能指其他，如世俗的帝王序列。南宋张子口说：“右吴道子画《五帝朝元图》，”他判断的依据有可能是画面风格，以及文献对吴道子曾画过《列圣朝元图》（或称《五圣朝元图》）的记载（或可能来自翟家后人）。如前述，后来元代赵孟頫已经纠正了他对作者的误判。无论如何，有一点张子口的表述是对的，即《朝元》在形式上遵循或继承了吴道子《五圣朝元图》的传统。道观大殿的壁画主像配置，每个历史时期都不同，这是由于历史背景各不相同。如南宋大足南山的“四帝二后”石刻和元代山西永乐宫三清殿的“四帝二后”壁画，而更早的唐代吴道子在洛阳玄元皇帝庙画“五圣”。即《宣和画

70 陶宗儀《說郛》卷七下，景印文渊阁四库全书，第 876 册，342 页。

71 王震、徐伯阳编《徐悲鸿艺术文集》，367 页。

谱》所载《列圣朝元图》<sup>72</sup>。唐代杜甫对吴道子的壁画有诗句描写，即《冬日洛阳城北谒玄元皇帝庙》“五圣联龙袞，千官列雁行。冕旒俱秀发，旌旆尽飞扬”<sup>73</sup>。唐代康骈撰《剧谈录》云：“老君庙东郡北邙山有玄元观。观南有老君庙，……壁有吴道玄画五圣真容及老子化胡经事，丹青妙绝，古今无比。”<sup>74</sup>可知吴画壁画的主像为“五圣”。于是，一个可能非常相似的道观主殿的壁画构图，在三个朝代被称作三个名字：五圣（唐代）→五帝（宋代张子口）→五方帝（元代汤屋）。宋代张子口应该知道杜甫这篇脍炙人口的名诗，或许他还知道《宣和画谱》所载北宋内府所收藏吴道子之画叫《列圣朝元图》，但他没有在题跋上写“五圣”而是写上“五帝”。显然他是看到《朝元》画面榜题所称“东华天帝君”、“南极天帝君”以及“扶桑大帝”的启发，三处榜题都有“帝”字，于是，“圣”变成了“帝”。元代汤屋在此基础上继续发挥，衍变成“五方帝”。如上述，“五方帝”的名称是错误的，《朝元》主神可称作四方帝加东王公。

为什么吴道子画“五圣”、是哪“五圣”？天宝八载（749）六月，玄宗亲谒太清宫，册圣祖玄元皇帝（太上老君）尊号为圣祖大道玄元皇帝。高祖、太宗、高宗、中宗、睿宗五帝，皆加“大圣皇帝”之字；五位皇后皆加“顺圣皇后”之字：“六月戊申，上圣祖号曰大道玄元皇帝，上高祖谥曰神尧大圣皇帝，太宗谥曰文武大圣皇帝，高宗谥曰天皇大圣皇帝，中宗谥曰孝和大圣皇帝，睿宗谥曰玄真大圣皇帝，窦太后以下皆加谥曰顺圣皇后。”<sup>75</sup>联系到吴道子画五圣真容图、杜甫作诗赞之，可知在盛唐背景中“圣”字的特殊含义。“五圣”绝不是东西南北中“五方帝”，而是唐代的帝王谱系，加上大殿中央的老君塑像（李姓皇帝之祖），构成神圣皇权的“家谱树”<sup>76</sup>。从画家制作壁画的角度讲，一般讲究东西壁对称的原则，“五”圣朝元不好布置，左右不对称。唐代有将皇帝安置于老君两侧的惯例，玄宗此时册封的“大圣皇帝”只有五位，壁画只能以不对称的形式构成。内容决定形式，艺术服从于政治。

宋代的艺术必须继续服从于政治。唐代的“家谱树”不能继续出现在宋代道观中。宋初重修洛阳老君庙，将吴画的《五圣图》卖掉后重作壁画，原画被“沉之洛河”。近年有人推测说，将吴道子《五圣图》“沉之洛河”的就是武宗元。似乎将毁画事件叙述成一个由个人品质导致的刑事案件<sup>77</sup>。宋代记载原文如下：“国初修老子庙，庙有道子画壁，老杜所谓‘冕旒俱秀发，旌旆尽飞扬’者也。官以其壁募人买，有隐士亦妙手也，以三百千得之，于是闭门不出者三年，乃以车载壁，沉之洛河。”<sup>78</sup>请注意文中的“官以其壁募人买”句，首先是“官”决定将吴道子的壁画从庙中去掉，然后才被人买走。为什么这位被广泛赞誉已有200余年的大师巨作（且与杜诗名篇相联）一点要去掉？宋代郭若虚在《图画见闻志》解释说：“因增广庭庑”<sup>79</sup>，可能只是托辞。宋初的“官”之所以作此决定，显然是不能让这棵唐代的“家谱树”遮蔽大宋的光芒，甚至老君庙的大名在宋初也被改为“上清宫”，丞相王随直接找年仅十七岁的武宗元参与作画<sup>80</sup>。显然这个“官”就是宋代朝廷。如前述，除去吴道子的《五圣图》画壁后，新画有三十六天帝，“其间赤明阳和天帝，潜写太宗御容，以赵氏火德王天下故也。真宗祀汾阴，还经洛都，幸上清，历览绘壁，忽覩圣容，惊曰：此真先帝也！遽命设几案，焚香再拜。且叹其画笔之神，伫立久之。”<sup>81</sup>也就是说，唐代老君庙改名后请走了唐代五位皇帝而迎来了宋代的皇帝（太宗）。但宋太宗一人不能占据“五”之位，三十六天帝的位置可能不在东西壁而是在神龛的扇面墙（如同今山西永乐宫三清殿元代壁画所见）。

如何解决传统构图形式与新政权需要的冲突？方案就是主神的角色转换，形式不变而身份变化。呈现在我们

72 佚名《宣和画谱》卷二，于安澜《画史丛书》第二册，14页。

73 仇兆鼐《杜诗详注》卷二，景印文渊阁四库全书，1070-133。

74 康骈《剧谈录》卷下，李昉等《太平广记》卷二一二，台湾商务印书馆，1986年，1044-397页。

75 司马光《资治通鉴》卷二一六，中华书局，1982年，6896页。

76 关于“五圣”的身份，我已在2004年敦煌国际学术研讨会上作了大会发言，其后，论文《三宝与五圣：唐代道教石窟及殿堂的主像构成》发表于《湖北美术学院学报》，2004年第3期。

77 袁有根《吴道子研究》，人民美术出版社，2002年，170-177页。

78 康誉之《昨梦录》，陶宗仪编《说郛》卷三四上，景印文渊阁四库全书，877-774。

79 郭若虚《图画见闻志》卷三，于安澜《画史丛书》第一册，35页。

80 刘道醇《宋朝名画评》卷一，卢辅圣《中国书画全书》第一册，448页。

81 郭若虚《图画见闻志》卷三，于安澜《画史丛书》第一册，34-35页。太宗祀汾阴幸上清宫的时间应是大中祥符四年（1011），见元脱脱等撰《宋史》卷八，148页。此时武宗元已经为玉清昭应宫作壁画。

面前的就是后来出现的《朝元》中的四方帝君加扶桑大帝（及西王母）。然而《朝元》中的第五位大帝（扶桑）已经在三个方面显示出与四方帝的差距：头光、比例、榜题（东、南方均为“帝君”，扶桑却是“大帝”）。这种形式体现出扶桑的神格要略低，从这个角度可以说，《朝元》的主神是两位半。我们可以从逻辑上推定，洛阳老君庙吴道子所画“五圣”是大致相同的，也就是说五位皇帝没有等级的差别，反映在形式上就不会有重要差别，比如他们都会有圆形大头光，大小尺寸一样，与其他形象的比例也会相同，而这正是《朝元》所不具备的。回到《八十七》，虽然图上没有榜题，但三位主像的身份仍可参照《朝元》确定，即东、南方帝君和扶桑大帝。三位神像都有圆形大头光，扶桑大帝的比例也更接近两位帝君，也就是说，在形式上这三像比《朝元》中的三像更趋平等。而《朝元》中的扶桑更加远离东南二位主神，也就更加远离“五”的概念。因此可以推断，《八十七》更接近吴道子在洛阳所画《五圣朝元图》。



图 14 头颈肩比较图

## （二）、头、颈、肩的关系

从人物身高比例比较，《朝元》比《八十七》略为粗短，这是因为两幅画的长宽比例不同，前者画面更长，向左右拉伸所致。而在头部造型比例方面，则《八十七》比《朝元》更为粗壮，更象顾闳中的《韩熙载夜宴图》，接近唐代的标准。《朝元》的女像一般肩部更削，脸部更长，是更为典型的宋代风格。以下对图 14 所列的四图进行分析比较。1 出自莫高窟 156 窟，因写有咸通六年（865）的墨书《莫高窟记》而成为晚唐的标志性洞窟，2 为《八十七》局部，3 为《朝元》的相应局部，4 为传为李公麟作的《维摩演教图》天女局部（实为南宋，现藏美国纽约大都会博物馆）。我们观察仕女们头、颈、肩三者的关系，可获得如下认识：

1. 头部，156 窟乐女头部外轮廓较圆，这是唐代一般女像的特征，而 2、3、4 图的头部则为竖椭圆形，这是一般宋代女像的特征；

2. 颈部，156 窟女像的颈部较短，且一般加有两根弧形折线，以强调丰满，而 2、3、4 图的颈部加长，且没有弧形折线。

3. 笔者在图上每像叠加了三根线，即脸部外轮廓、颈部边线、右肩外轮廓线。四图中它们的关系不同：156 窟女像，颈部线和肩部线都伸向脸部线，三根线约略形成“π”字形；3、4 图则肩部线不接触脸部线，也就是肩部降低，使颈部变长；2 图则在二者之间。

156 窟为有记年（865）的典型晚唐窟，3 图《朝元》或原出自武宗元，为翟汝文摹于南宋初年，4 图一般认为是南宋，因此这种变化可看作是时代审美趣味的变化。武宗元在评价早于他的宋初画家王瓘（字国器）时说：“吾观国器（王瓘）之笔，则不知有吴生（道子）矣。吴生画天女颈领粗促，行步跛侧。又树石浅近不能相称。国器则舍而不取，故于事物尽工。复能设色清润，古今无伦，恨不同时，亲受其法。”<sup>82</sup>武宗元批评唐代吴道子“画天女颈领粗促”，称赞王瓘“舍而不取”，说明王瓘在某种程度上加长了吴道子的颈部比例——不如说是改变了唐代流行的比例，这种变化恰好体现了唐宋两代的时代趣味差异。如图 14 所示，敦煌唐代 156 窟壁画中的天女、《八十七》、《朝元》的天女正好组成一个渐变的系列，《八十七》天女的颈部比《朝元》的颈子短，但比 156

82 劉道醇《宋朝名畫評》卷一，卢辅圣《中国书画全书》第一册，447 页。

窟颈部细长，头部也更细长，接近《朝元》，但《朝元》（及《维摩演教图》）的颈部更长。《八十七》与 156 窟的区别，或可理解为王瓘这些宋初画家不满意唐画“领颈粗促”而作的“舍而不取”，《朝元》更加舒展的颈部则体现了武宗元对王瓘的赞赏，也发展为更加典型的宋代风格。也就是说，《八十七》接近唐代的比例，早于《朝元》，但与晚唐 156 窟相去甚远。



图 15 花瓶对比图

### （三）、器物的比较

两幅图中许多人物的手中都配有各种器物，如花瓶、香炉、案几、乐器、羽扇等。不同时期的器物有不同的造型特征，虽说画中的器物并不都是当时的标本，但必定受到当时审美风气的影响，在这个意义上可以说，器物比文字更有利于断代。由于受到唐代粉本的制约，《八十七》与《朝元》二图当然会呈现出唐代与宋代的混合风格，而越早的作品唐代风格就越明显，相反，越晚则宋风更强。从这个思路出发，我们可以找到新的突破点。

比较这两幅图卷中一个相同的人物手持的相同器物，即《八十七》中从右向左数第 23 位玉女（在《朝元》中为第 22 位“梵气弥罗玉女”），她们手中都有一个长颈花瓶，如图 15，图中上部 A 为《八十七》之“梵气弥罗玉女”，图下部 2 为其对应的花瓶，B 为《朝元》之“梵气弥罗玉女”，她对应的花瓶为图下部之 3。2 和 3 都是盘口长颈花瓶，但造型略有不同，而这一点外形的不同就显露了重要的时代差异，我们可以分别在唐、宋找到对应的来源。图下部 1 是一件 8 世纪的唐三彩长颈瓶，现藏美国波士顿美术馆<sup>83</sup>，下部 2（《八十七》局部）与其相似；图下部 4 是宋代流行于北方的磁州窑长颈瓶（现藏美国纳尔逊博物馆）<sup>84</sup>，与下部 3（《朝元》局部）相似。从这两个花瓶的对比中我们不难看出：《八十七》更忠实地保留唐代成分，《朝元》则有更明显的宋代特征。其实

83 Wen C. Fong and James C. Y. Watt, *Possessing the Past*, The Metropolitan Museum of Art and National Palace Museum, Taipei, p.227.

84 刘涛《宋辽金纪年瓷器》，文物出版社，2004 年，33 页。

并不止这一处区别,《八十七》画面上众多的器物都保留有更为明显的唐代特征。

还有一些细节也有助于我们辨识二图的先后,即龙爪。已如前述,唐代的龙一般都是三爪,如图 11 宋代的龙则四爪开始普遍,是南宋陈容作《九龙图卷》的局部<sup>85</sup>,九条龙都是四爪。南宋《三官图轴》之《水官》也是龙伸四爪。其它宋代四爪龙如还有大足南山三清洞之龙柱等。而《朝元》之“太丹玉女”托盘上的龙,清楚显示为四爪。观察《八十七》相应位置的龙,只能见三爪。再比较爪之相对大小,则《朝元》的龙爪大得多,似乎是有意突出,以强调与以前(唐)不同。《九龙图卷》的龙爪也是很大,体现出宋代龙图像的主流趋势:由三爪变四爪且比例更大。显然《八十七》较小的三爪龙更符合唐之规格。再如前述,《朝元》的高度为 58 厘米,而北宋一般在 53 厘米以下,南宋的绢才变宽。《八十七》高度为 30 厘米,合乎北宋绢面尺寸。

## 五、《八十七》作于唐代还是宋代?

以下继续讨论《八十七》到底作于唐还是宋的问题。

徐邦达说榜题“现在已经给人一一挖掉,刀痕尚存。”他应该是看过原画的。或许我在徐悲鸿纪念馆库房观看《八十七》原件时光线不够充足,但我仔细观察的确没有发现这些刀痕。须知《朝元》有 65 处榜题,一些榜题打断了物象的线条,而尺寸小得多的《八十七》上如果也有如此众多的榜题被“一一挖掉”,一定是满目疮痍,许多处线条也会被中断,我怎么就会视而不见呢?实际上从印刷品上也看不出上部有许多线条中断的痕迹。存疑。好在这个问题对区分唐宋作用不大。

70 年前盛成、徐悲鸿断定《八十七》的作者为盛唐吴道子,主要出于一种艺术直觉,尔后谢稚柳、张大千断定作于晚唐主要基于与敦煌莫高窟壁画的比较。2006 年秋,《东南大学学报》发表文章认为《八十七》的作者为吴道子,该文的主要依据是一则北宋材料,即李复《滴水集》中的一篇跋文《跋题张元礼所藏杨契丹吴道玄画》,其中有:

吴道玄画予观之多矣,其高下左右正背皆不差分毫,非唯用意,逐时不同而笔法亦异。初学书于张长史、贺知章,不成,遂工画。笔法始类薛稷,后自成一派。开元中将军裴旻善舞剑,道玄观之,挥毫大进,用笔措意因是日新。此画乃《朝元图》草本尔。昔年于长安陈汉卿比部家亦见有吴生亲画朝元本,绢甚破碎,首尾不完,物象亦未备具,人物楼殿、云气草木与此图有不同处,而命意笔法亦多相似,其神异妙绝如此,非道玄安能为之?<sup>86</sup>

《东南大学学报》的文章对此认为:“‘绢甚破碎,首尾不完,物象亦未备具’,其特征与《八十七神仙图卷》不谋而合:《八十七神仙图卷》卷首、卷尾图像皆模糊不清,神仙人物有所遗失。这些特征在武宗元的《朝元仙仗图》上都‘忠实’地保存了下来。”<sup>87</sup>

细读李复原文,他所见到的吴道子原画有 4 个特点:1,绢甚破碎;2,首尾不完;3,物象亦未备具;4,人物楼殿、云气草木与此图(按:指张元礼藏之《朝元图》草本)有不同处。其中第 4 点无从讨论,第 2 点“首尾不完”略与《八十七》对应,但实际上《八十七》首尾仅缺一点。而第 1 点“绢甚破碎”句却不甚符合,观今本《八十七》相当完好。第 3 点“物象亦未备具”或是指未画完,图像不细致,或是指因破碎得太厉害而图像不连接,观今本《八十七》却画工相当细致、相当完整,其物象备具远胜于《朝元》。这么能盯住“首尾不完”四字而不顾其它呢?再说《朝元》,并不是“‘忠实’地保存”“首尾不完”的特征,尾部十分完整,甚至还多出一段绢,使后来的跋文得以书写。

陈汉卿,这位北宋尚书虞部员外郎“尤好古书奇画”<sup>88</sup>,到他家欣赏古字画的不仅有李复,还有大文豪苏轼。

85 Wu Tung, *Masterpieces of Chinese Painting from the Museum of Fine Arts, Boston: Tang through Yuan Dynasties*, pp. 224-229.

86 李复《滴水集》卷七,景印文渊阁四库全书,第 1121 册,74 页。前有元丰六年十二月李某序,可知为北宋中期人。

87 郁火星《〈八十七神仙卷〉与〈朝元仙仗图〉图像分析研究》,103 页。该文将《滴水集》误为《滴水集》。

88 王原祁等《佩文斋书画谱》第三册,卷三二引《欧阳文忠公集》,821 页。

苏在陈家曾看过一幅“碎烂可惜”的佛画，也是号称吴道子作。十余年后经装裱转入鲜于子骏家，子骏又赠给苏轼，苏轼为答谢子骏而特意作诗一首。诗中说“更补朱繇为道玄”，自注“世所收吴画多朱繇笔也”，指出当时收藏的吴道子画其实大多是唐末朱繇所作<sup>89</sup>。陈汉卿手中那幅“绢甚破碎，首尾不完，物象亦未备具”的《朝元》图就一定不是“更补朱繇为道玄”吗？既然苏轼那些当时见过吴画的人都心存疑虑，既然李复的跋文与今之《八十七》之间的对应存在诸多不能对应的疑点，将吴道子、陈汉卿所收《朝元》图与《八十七》这三个环节直接连接就难以使人信服。

面对没有任何文字的画作，比用文献中含糊的只言片语作依据更有效的方法可能是图像本身的分析研究，因此我宁肯相信谢稚柳、张大千的图像风格比较法。然而这种方法在两种情况下不灵：其一是风格有一段延长、过渡和交替期，比如北周、隋、初唐，还有唐末、五代、北宋初期，三个朝代相距都只有数十年，很容易混淆；其二是刻意的模仿。或许我们能在更“硬”的方面找到些微差别，如服饰，常常对社会制度的变化很敏感。



图 16 永乐宫三清殿北壁 勾陈

服饰中没有比帝王的冠冕更重要的了。我们能否找到不同时期图像中的冠冕组成一个系列从中发现某些重要的信息呢？我觉得是可行的，那就是道观两侧壁的壁画（或雕塑）中的主神。如上述，这些主神的身份因时期不同而有异，盛唐吴道子时期是“五圣”（五位皇帝），到北宋前期武宗元时为“四方帝君”加扶桑大帝（即东王公，以及很可能还有西王母，共 6 像），再到南宋大足南山三清古洞为“四御”加上圣祖、圣祖母（共 6 像），再到元代永乐宫三清殿“四御”加上东王公、西王母（共 6 像）。虽然主神的身份不同，但在大殿图像系统中的位置和作用没有变化，他们一般都是作为帝王级别的图像来处理的。现存实物中最接近《八十七》（或《朝元》）的大型壁画有三处，一为现藏加拿大安大略博物馆的元代朝元图<sup>90</sup>，二为山西芮城永乐宫三清殿的元代朝元图，三为陕

89 苏轼原诗如下：“仆曩于长安陈汉卿家见吴道子画佛，碎烂可惜，其后十余年复见之于鲜于子骏家，则已装背完好，子骏以见遗，作诗谢之。 贵人金多身复闲，争买书画不计钱，已将铁石充逸少（殷铁石，梁武帝时人，今法帖大王书中有铁石字），更补朱繇为道玄（世所收吴画多朱繇笔也）。烟熏屋漏装玉轴，鹿皮苍壁知谁贤。吴生画佛本神授，梦中化作飞空仙。觉来落笔不经意，神妙独到秋毫颠。我昔长安见此画，叹惜至宝空潜然。素丝断续不忍看，已作胡蝶飞翩跹。君能收拾为补缀，体质散落嗟神全。志公髣髴见刀尺，修罗天女犹雄妍。如观老杜飞鸟句，脱字欲补知无缘。问君乞得良有意，欲将俗眼为洗湔。贵人一见定羞忤，锦囊千纸何足捐。不须更用博麻缕，付与一炬随飞烟。”全国高校古籍整理工作委员会编、苏轼《东坡集、东坡后集》第一辑，卷九，线装书局，2001年，209页。

90 原出自山西南部平阳一带，没有题记和其它文字材料，景安宁先生称之为《神仙赴会图》，并正确的认为“最有可能是 13 世纪

西耀县药王山南庵的朝元图（或为元明之间）。三处壁画的男性主神一般都是头戴帝王冕旒（见图 16，加拿大藏图中仅有一位例外）。宋代道教壁画实物虽不存，但四川安岳、重庆大足的一些石刻也可以看作是道观壁画的延伸，如大足南山三清古洞、安岳狮子岩老君洞。三清古洞的开凿年代在南宋绍兴年间（1131-1161）<sup>91</sup>，三清像下为四帝二后，四帝都为冕旒（图 17）。安岳狮子岩老君洞是一处不规整的石洞，主像也是三清加四帝二后，四帝中有三位戴通天冠，一位为冕旒，可能初建于宋代<sup>92</sup>，后经明代和当代重妆修。到底初建于宋代的哪个时段？多大程度上保留了原貌？稍后再作探讨。



图 17 大足南山三清洞四帝二后

唐代帝王形象大量见于敦煌壁画，尤其集中于唐代《维摩诘经变图》中，如有贞观十六年（642）左右的莫高窟第 220 窟，文殊菩萨下端的帝王身着衮冕（图 18），肩绘日月，如《唐六典》所说“衮冕垂白珠十有二旒，以组为纓，色如其纓。黻纁充耳。玉簪导。玄衣纁裳十二章”<sup>93</sup>。不过，细节略有出入，如壁画中的帝王冠冕不是垂 12 旒白珠，前面只垂有 6 旒黑珠，后有几缕白珠，或许是偏僻地区画匠不十分清楚皇室礼制的细节。莫高窟其它有类似帝王像的还有初唐 61 窟、335 窟、盛唐 103 窟、咸通年间（856-861）的 156 窟、中唐 231 窟、晚唐 193 窟、138 窟等，乃至五代 61 窟、98 窟、454 窟等，以及其它一些画面如涅槃变之举哀图（中唐 158 窟）、金光明经变图（中唐 131 窟）、梵网经变图（五代 454 窟、榆林五代 32 窟）等，头戴冕旒的帝王像大致都如此。五代第 98 窟有于阗国王供养像，榜题为“大朝大宝于阗国大圣大明天子”，国王头戴平顶冕旒，前后各垂有彩珠六行<sup>94</sup>。由此可知，自初唐至五代，帝王形象普遍见于莫高窟壁画，最为突出的特征就是有“衮冕垂白珠”。联系到传为初唐阎立本的《历代帝王图卷》（现藏美国波士顿美术馆），可知这是来源于唐代帝王实际形象的一种流行模式。吴道子在洛阳老君庙所绘《五圣朝元图》中的唐代皇帝，应该就是这样“衮冕垂白珠”的形象。

晚期的作品”。景安宁《元代壁画——神仙赴会图》，北京大学出版社，2002 年，1 页。

91 刘长久、胡文和、李永翘编《大足石刻研究》，四川省社会科学院出版社，1985 年，523 页。

92 刘长久《安岳石窟艺术》，四川人民出版社，1997 年，180 页。胡文和《中国道教石刻艺术史》下册，高等教育出版社，2004 年，73 页。

93 张九龄等《唐六典》卷十一，景印文渊阁四库全书，第 595 册，114 页。

94 敦煌文物研究所编《敦煌莫高窟·五》，文物出版社，1987 年，图版 13。



图 18 敦煌 220 窟帝王像 初唐

宋代最常见的头戴冕旒的图像是玉皇大帝。虽然他是四御之一，常常与其它三位（紫微大帝、勾陈大帝、后土地祇）并列，塑或绘于道观，但在宋代受到特别的崇拜，经常独立建庙或龛，他的形象一般都是头戴冕旒，如大足三例，一为大足舒成岩第 5 号玉皇龛，作于南宋绍兴十三年（1143）；又如石门山玉皇龛，作于南宋绍兴十七年（1147）<sup>95</sup>；再如南山“三清古洞”，作于绍兴年间，除“四帝二后”中有玉皇外，左侧刻有出巡图（这种形式更接近壁画常见的《朝元》模式），头戴冕旒的主像也被解释为“玉帝”<sup>96</sup>。这三处头戴冕旒的玉帝像都集中作于南宋绍兴年间（1131-1161）。



图 19 大足石篆山妙高山文宣王

再看相似的一例，文宣王孔子像。大足石篆山文宣王与十哲弟子龛作于北宋元祐三年（1088），中央的文宣王扎着头巾（见图 19 左）。56 年后，大足妙高山的三教合一窟又出现文宣王像（中央为佛、左壁为老君、右壁为文宣王），这时的文宣王头戴冕旒，冕垂白珠十有二旒，与玉皇大帝相似（见图 19 右）。这种变化其实不是乡间工匠偶然所为，与中央政府的政策变化有关：

崇宁初，封孔鲤为四水侯，孔伋为沂水侯。诏：“古者，学必祭先师，况都城近郊，大辟黉舍，聚四方之士，多且数千，宜建文宣王庙，以便荐献。”又诏：“王安石可配享孔子庙，位于邹国公之次。”

国子监丞赵子栻言：“唐封孔子为文宣王，其庙像，内出王者衮冕衣之。今乃循五代故制，服上公之服。”

95 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆出版社，1999 年，290、355 页。

96 胡文和《四川道教佛教石窟艺术》，四川人民出版社，1994 年，366 页。

七十二子皆周人，而衣冠率用汉制，非是。”诏孔子仍旧，七十二子易以周之冕服。又诏辟雍文宣王殿以“大成”为名。帝幸国子监，谒文宣王殿，皆再拜行酌献礼，遣官分奠兖国公而下。国子司业蒋静言：“先圣与门人通被冕服，无别。配享，从祀之人，当从所封之爵，服周之服，公之衮冕九章，侯、伯之衮冕七章。衮，公服也，达于上，郑氏谓公衮无升龙，误矣。考《周官》司服所掌，则公之冕与王同；弁师所掌，则公之冕与王异。今既考正配享、从祀之服，亦宜考正先圣之冕服。”于是增文宣王冕为十有二旒。<sup>97</sup>

从上文可得出要点如下：唐代庙宇中的文宣王像是“内出王者衮冕衣之”，而到五代时产生变化，“服上公之服”，在到北宋末年改为“仍旧”，即恢复唐制。崇宁初年（1102）这次关于文宣王服饰规格变革的决定，显然致使全国范围的文宣王像发生了变化，“增文宣王冕为十有二旒”，恰好就体现在大足。石篆山的文宣王“服上公之服”（图 19 左），是五代遗风，至妙高山的三教合一窟中恢复唐制“增文宣王冕为十有二旒”（图 19 右）。我们再联系到南宋初年大足四个玉皇大帝一致的冕旒形象，似乎可以看出，不仅为文宣王恢复了冕旒，其它帝王级别的诸多神像也被同样处理。这个传统一致延续到后世（如元代永乐宫三清殿壁画四帝二后、明代河北石家庄毗卢寺大殿壁画等）。

《宋史》所说唐代立文宣王像事，主要指玄宗开元、天宝年间，见于《旧唐书》卷九、卷二十四、《唐会要》卷五十等多处记载。<sup>98</sup>可知盛唐时期的孔子是如帝王“衮冕垂白珠”的形象。庙中的孔子形象从唐到五代再到南宋初年，经历了“衮冕垂白珠”、“服上公之服”再到“衮冕垂白珠”的往复。无独有偶，与孔子相似的是道观壁画主神似乎也经历了同样的过程。吴道子的《五圣》以及敦煌莫高窟众多帝王图像显示出唐代的冕旒制度，而南宋开始的“四御”（及单独的玉皇像）和文宣王也是相同的冕旒制度，但北宋前期武宗元的《朝元》中的二帝（或三帝）却没有“衮冕垂白珠”，主神头戴通天冠，对应的正是北宋末年“仍旧”之前的文宣王。

为什么《朝元》之主神没有“衮冕垂白珠”？这与宋初皇家礼制有关。

据《唐六典》，皇帝的冕服有多种，适用于不同场所：

凡天子冕服十有三：一曰大裘冕、二曰衮冕、三曰鷩冕、四曰毳冕、五曰絺冕、六曰玄冕、七曰通天冠、八曰武弁、九曰弁服、十曰黑介帻、十一曰白纱帽、十二曰平巾帻、十三曰翼善冠。……衮冕垂白珠十有二旒，以组为纓，色如其纓。黼纁充耳玉簪导，玄衣纁裳十二章。……享庙谒庙及庙遣上将征还饮至践祚加元服纳后若元日受朝及临轩册拜王公则服之。……通天冠，加金博山，附蝉十二，首施朱翠，黑介帻，髮纓翠纓，玉若犀簪导，绛纱袍，白纱中单，朱领襈白裙襦亦裙衫，绛纱蔽膝白假带，方心曲领，其革带剑佩纓与上同。白鞮黑舄。若未加元服则双童髻空顶，黑介帻双玉导加寶饰。诸祭还及冬至受朝元会冬会则服之。<sup>99</sup>

《旧唐书·礼仪三》说的更明白：

近奉制，依贞观礼服大裘。又云：衮冕服一具，斋服之；通天冠服一具，回服之；翼善冠服一具，马上服之。<sup>100</sup>

实际上唐代正式祭礼只用一种冠，即衮冕，“唐至显庆初诸祭惟用衮冕，自大裘冕而下至翼善冠皆废。”<sup>101</sup>正式的斋礼仪式用衮冕服，结束回宫是用相对简洁的通天冠。两者形式上的主要区别在于有无天版和十二旒。为什么需要垂旒？《通典》引用传统礼制说：“黄帝作冕，垂旒，目不邪视也。”<sup>102</sup>这正是敦煌壁画中多处皇帝礼佛图的穿戴，也可推测是吴道子所绘洛阳老君庙五位帝王朝拜老君时的穿戴。

97 元脱脱等《宋史》卷一五〇，2549-2550 页。

98 王溥《唐会要》卷五十：“天宝……八载闰五月五日制。文宣王与圣祖同时。俱为教首。虽考言比德。理在难明。而问礼序经。迹亲授受。思广在三之义。用崇德一之尊。宜于太清太微宫圣祖前。更立文宣王道像。与四真列侍左右。”中华书局，1990 年，881 页。

99 張九齡等《唐六典》卷十一，景印文渊阁四库全书，第 595 册，114 页。

100 刘昫《旧唐书》卷二三《礼仪三》，中华书局点校本，890 页。

101 王应麟《玉海》第二册，卷八二，江苏古籍出版社、上海书店，1987 年，1525 页。

102 杜佑撰《通典》卷五七，中华书局点校本，1988 年，1601 页。

从敦煌壁画上可看到这种制度似乎保持到五代（如 98、454 等窟）。但到北宋初期有了变化，宋太祖认为现有的衮冕过于华丽，于是在乾德年间新造冠冕：

建隆元年（960）二月九日，礼院言崇元殿行四庙册礼衮龙服。五月朔，受朝通天冠、绛纱袍，请中尚少府修制。十九日礼院具制度，令式衮冕前后十二旒二紘，谓之平天冠。……通天冠加金博山附蝉，翠綉犀簪导二十四梁。绛纱袍白纱中单朱领襮裾绛蔽膝白假带，方心曲领，白鞵黑舄，从之。……乾德元年闰十二月乙亥二十七日，少府监杨格少监王处讷等上新造皇帝冠冕，先是郊祀冠冕多饰珠玉，太祖以华而且重故命改制。太宗亦命去珠玉之饰，少府制于禁中。……乾德元年（963）闰十二月乙亥诏，乘輿所服冠冕去珠玉之饰。<sup>103</sup>

这种改造持续了较长时间，至仁宗时有了一个详细的改制记录，衮冕大大缩小，天版的长和宽各减少了三分之一，珠饰也减少减轻<sup>104</sup>。即使这样，宋太祖似乎还是喜欢轻便的通天冠。与唐代皇帝不同，从他开始的北宋最初三位皇帝，通天冠经常用于正式场所。如上引，宋太祖建国第一年（建隆元年）就在正式朝礼中使用通天冠：“乾德元年（963）十一月十三日斋崇元殿，翌日服通天冠、绛纱袍、执镇圭、乘玉辂，由明德门朝飨太庙。”<sup>105</sup>太宗也如此，淳化三年（992）正月，“太宗御朝元殿，受贺礼毕，改服通天冠、绛纱袍升殿”<sup>106</sup>。至真宗亦然，大中祥符五年（1012）他梦见圣祖降临，相伴的六人中有二人戴通天冠：

圣祖以大中祥符五年十月戊午降于禁中延恩殿。前八日辛亥，上梦景德中所覩神人传玉皇之命，即命内侍于延恩殿大设道场。是夕五鼓一筹殿庭先闻异香，少顷黄光自东南至，灯烛失光，俄见灵仙仪仗执香炉扇拂华奩之类，皆有光明。天尊至，冠服一如元始天尊之像，旁有六人，四人乘圭仙衣，二人通天冠、绛纱袍。上再拜于阶下。俄有黄雾起，湏臾雾散，天尊与六人皆就坐，侍从在东阶，上升西阶再拜。又欲拜六人，天尊令揖不拜，命设榻召上坐。仙童奉汤饮一器，器类碧玉，汤甘白如乳。天尊曰：吾人皇中九人之一也，是汝赵之始祖，再降乃轩辕黄帝，凡世所知少典之子非也，母感赤电梦天人，生于寿丘后唐时七月一日，下降总治下方，主赵氏之族今已百年。<sup>107</sup>

有意思的是，天尊旁的这“六”位仙人恰好与后来三清主像旁的“四帝二后”的数字吻合。这个神话不仅引导了宋代道教的发展，还暗含了北宋初期帝王冠服的信息。皇帝“服通天冠、绛纱袍”，看起来似乎与梦中圣祖旁的仙人一样，神话与现实一致。大中祥符七年（1014），真宗“正月十五日，发京师，十九日，至奉元宫，斋于迎禧殿，二十一日，帝服通天冠、绛纱袍，奉上太上老君混元上德皇帝加号册宝<sup>108</sup>。“通天冠，二十四梁，加金博山，附蝉十二，高广各一尺。……大祭祀致斋、正旦冬至五月朔大朝会、大册命、亲耕籍田皆服之。”<sup>109</sup>唐代皇帝“斋服之”衮冕，“回服之”则通天冠；北宋皇帝“斋服之”就是通天冠，且“皆服之”。武宗元作《朝元》正是真宗时，我想，这大概是《朝元》之主神“东华天帝君”与“南极天帝君”头戴通天冠的原因。

现存北宋的壁画实物可举山西高平开化寺大雄宝殿，壁画绘于北宋哲宗绍圣三年（1096）<sup>110</sup>。其中本生故事画有一些表现国王的形象，**如图 20**，国王“服通天冠、绛纱袍”，坐于龙头椅上，其冠与《朝元》同，其椅子与大足安岳等处同。

如同景安宁已经指出的那样，真宗时期的这个梦使三清四御变为三清六御，即加上了圣祖和圣祖母<sup>111</sup>。六御之四位男像是否如同“四方帝”一样“服通天冠、绛纱袍”？大足南山似乎给我们否定的回答，南山的四位男像都是平顶的冕旒，显然与北宋末年恢复孔子旧像而带来得回归唐风有关。南山四像的冕旒与元代永乐宫三清殿壁

103 王应麟《玉海》第二册，卷八二，1525-1526 页。

104 元脱脱等《宋史》卷一五一，3524 页。

105 王应麟《玉海》第二册，卷八七，1603 页。

106 李攸《宋朝事实》第二册，卷十二，王云五《丛书集成初编》，商务印书馆，1936 年，196 页。

107 李攸《宋朝事实》第一册，卷七，王云五《丛书集成初编》，112 页。

108 元脱脱等《宋史》卷一四〇，2538 页。

109 元脱脱等《宋史》卷一五一，3530 页。

110 山西省古建筑保护研究所、柴泽俊编著《山西寺观壁画》，文物出版社，1997 年，20 页。

111 景安宁《元代壁画——神仙赴会图》，79-80 页

画一致，说明南宋以后没有变化。再观察安岳狮子岩（老君洞）的四帝二后，四帝中有三位是通天冠，一位是平顶的冕旒<sup>(21)</sup>。在这位冕旒像旁刻有铭文：“圣祖”，他右侧的女像铭文为“元（玄）天大圣后”<sup>112</sup>。这正是四御加上圣祖圣祖母的例证，其他三位服通天冠的就是玉皇等像。联系到源于武宗元的《朝元》四方帝之“通天冠”，我们似乎可以将狮子岩（老君洞）插入《朝元》和南宋的大足南山之间，或者说，狮子岩作于孔子被改回唐制之后不久。可作这样的理解：随着孔子像回归冕旒旧样，圣祖也开始不同于服通天冠的四御，而如同唐代皇帝那样（南宋画家马麟作《夏禹》、《商汤》等古帝王像也是冕旒旧制，可作旁证），至绍兴年间后，南山四帝二后等上述三处大足石刻都表现出一致的冕旒旧制，直至明代。



图 20 高平开化寺北宋壁画



图 21 安岳狮子岩四帝二后

回到《八十七》。此图的东南二帝都是“服通天冠、绛纱袍”，与《朝元》并无二致，因此只能是北宋末年孔子像恢复旧制以前所作。联系到敦煌莫高窟唐代诸多帝王图像，都是冕旒旧制，一直保持到五代，所以《八十七》没有如谢稚柳、张大千所说“晚唐”之可能。

112 胡文和《中国道教石刻艺术史》下册，72页。

还有一个图像细节可以支持本文的观点，即挂在帝王冕旒或通天冠两侧、从玉簪上垂下的鞋纚，呈椭圆形状。功能为“充耳”，象征不听谗言，其实和垂旒具有同等作用。前引《唐六典》有“衮冕垂白珠十有二旒，以组为纚，色如其纚。鞋纚充耳。”《礼书》：

东方朔传曰：鞋纚塞耳。礼纬曰：旒垂目，纚塞耳，示不听谗不视非也。后汉舆服志曰：旁垂鞋。释名曰：瑱镇也，不使妄听，自镇重也。……士瑱用白纚，即诗所谓充耳以素者也。人君用鞋纚，即诗所谓充耳以黄者也。<sup>113</sup>

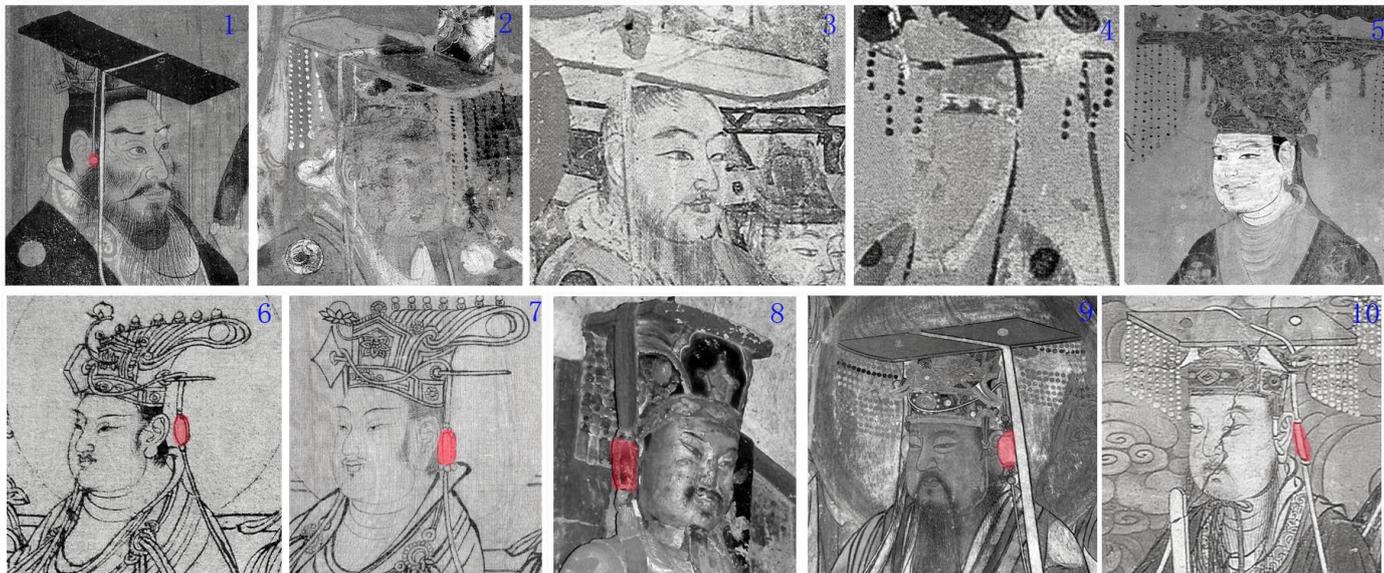


图 22 帝王冕旒比较

观察今存之唐代至明代服冕旒或通天冠的帝王图像，如**图 22**所列 10 幅局部，1 出自传为初唐阎立本的《历代帝王图》（藏美国波士顿美术馆），2 出自莫高窟初唐 220 窟，3 出自莫高窟盛唐 103 窟，4 出自莫高窟晚唐 156 窟，5 是莫高窟 98 窟五代时于阗国王像，6 为《八十七》，7 为《朝元》，8 为南宋大足舒城岩造像，9 出自元代永乐宫三清殿，10 出自明代山西繁峙公主寺。初唐至五代的 1-5 图，鞋纚都不显，仅 1 图的耳边有一根细细的垂穗，下端吊一个大小如指甲壳的圆形物，应即鞋纚。其它莫高窟诸例（从初唐 220 窟到五代 98 窟）更是含糊不清，或许说明作为丞相的阎立本清楚冕旒制度，而偏远的敦煌画匠不清楚。反观《朝元》与《八十七》，东南二帝的鞋纚非常清楚，其大小如同拇指般。再看大足南宋舒城岩及南山例，以及南宋马麟画《夏禹王立像轴》（藏台北故宫博物院），鞋纚或更大于《朝元》。延至元代永乐宫三清殿壁画，鞋纚之大仍不减。直至明代山西公主寺（及石家庄毗卢寺）壁画，鞋纚才逐渐变小。因此，《八十七》之大鞋纚未曾见于五代以前，亦难见于元后，只在宋元间。

另外，《朝元》（及《八十七》）中的乐队结构也透露出与唐代文化的隔膜。榜题“仙乐龟兹部”下有乐女数人，分别有持琵琶二人、腰鼓一人、横笛一人、排箫一人、笙一人、竖笛一人、拍板一人。这七种乐器至今都还在使用，但有一种北朝至唐代十分流行而今不使用的乐器“竖箜篌”图中没有。竖箜篌是龟兹乐中非常重要的乐器，经常列在乐器名单的首位，如《旧唐书》：

龟兹乐，工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布裤。舞者四人，红抹额，绯袄，白裤帟，乌皮靴。乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，篳篥一，毛员鼓一，都昙鼓一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，鸡娄鼓一，铜拔一，贝一。毛员鼓今亡。……竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之。体曲而长二十有二弦，竖抱于怀，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。凤首箜篌，有项如轮。<sup>114</sup>

观今存敦煌莫高窟西魏至五代壁画，大部分乐队中都有这种称之为“胡乐”的竖箜篌。如初唐 220 窟、61 窟、

113 陈祥道《礼书》卷五，景印文渊阁四库全书，第 130 册，36 页。

114 刘昫《旧唐书》卷二九，中华书局点校本，1071-1077 页。

盛唐 45 窟、中唐 201 窟、112 窟、154 窟、晚唐 156 窟等。既然《朝元》刻意标明“龟兹乐”，却缺少了典型乐器竖箜篌，似乎表明作者已经离那个流行龟兹乐的唐代有些距离了。《八十七》也一样。

## 六、余论：《八十七》的作者可能是谁？

由于《八十七》卷首卷尾均残，看不出是否原有款署或收藏印章，所以也就无从论证作者。徐悲鸿高度评价《八十七》的作者：“古今画家才力足以作此者，当不过五、六人：吴（道）玄、阎立本、周昉、周文矩、李公麟等是也。”从艺术表现力和成就看，此说大体站得住。以徐悲鸿的思维逻辑，阎立本、周昉、周文矩、李公麟四人都有大致可信的作品传世，与《八十七》不相似，所以只有归于无传世作品的吴道子了，他用的是排除法。而本文认为，《八十七》不是唐画，又在南宋前期的摹本《朝元》之前，那么除了排除阎立本、周昉、周文矩、李公麟外，也排除了吴道子。那么，徐悲鸿所列名单就排除殆尽。

本文承认《八十七》是一位超级高手的作品，其时段应在北宋前期。能否在这一时段为《八十七》寻找可能的作者？我认为可能有两位符合条件。

第一位是前面提到过的宋初著名画家王瓘，生卒年不详，大约活跃于武宗元之前，盛名于乾德、开宝间（963-976），被认为是当代的吴道子，武宗元对他十分崇拜。北宋两个文献对他记载如下：

《宋朝名画评》卷一：

神品六人

王瓘

王瓘字国器，河南洛阳人，美风表，有才辨，少志于画，家甚穷匮，无以资游学，北邙山老子庙壁吴生所画，世称绝笔焉。瓘多往观之，虽穷冬积雪，亦无倦意。有为尘滓涂渍处，必拂拭磨刮，以寻其迹，由是得其遗法。又能变通不滞，取长舍短，声誉籍甚，动于四远，王公大人有得瓘画者，以为珍玩。末年，石中令以礼召瓘画昭报寺廊壁，厚酬金币，故于乾德、开宝之间，无与敌者。身死之日，画流相帅哭之。虞部武员外宗元亦河南人，每叹曰：“吾观国器之笔，则不知有吴生矣。吴生画天女颈领粗促，行步跛侧。又树石浅近不能相称。国器则舍而不取，故于事物尽工。复能设色清润，古今无伦，恨不同时，亲受其法。”翰林待诏高克明亦谓人曰：“今若得国器画，何必吴生。所谓买王得吴矣。”识者以为知言，子端，亦有名于时。评曰：本朝以丹青名者不可胜纪，惟瓘为第一。何哉？观其意思纵横，往来不滞，废古人之短，成后世之长，不拘一守，奋笔皆妙，诚所谓前无吴生矣。故居神品上。<sup>115</sup>

《图画见闻志》卷三：

王瓘，河南洛阳人，工画佛道人物，深得吴法，世谓之小吴生。石中令尝令画维中昭报寺壁。及有佛道功德、故事、人物等图传于世。<sup>116</sup>

由上可得 5 点认识：

1. 宋初王瓘非常有名（“古今无伦”、“于乾德开宝之间，无与敌者”）
2. 王瓘学自吴道子（临摹洛阳老君庙五圣朝元图，“深得吴法”）；
3. 王瓘不满足于吴道子，进行了变革（“变通不滞，取长舍短”）；
4. 王瓘画风精细（“尽工”）；
5. 武宗元对他非常崇拜（“恨不同时，亲受其法”）；

刘道醇是与武宗元同时期的人，他将王瓘列为宋代第一画家，唯一的“神品上”，甚至认为“前无吴生”，可见推崇极矣。今观《八十七》，应是继承吴道子的传统并有所变革，应为宋代一流画家所作，我们还有什么理由不将这幅绝代佳作与王瓘相联系呢？

115 刘道醇《宋朝名画评》卷一，卢辅圣《中国书画全书》第一册，447 页。

116 郭若虚《图画见闻志》卷三，于安澜《画史丛书》第一册，39-40 页。

宋初的人经常将王瓘与吴道子的画混淆，吴道子名声更大，王瓘则更为时人所爱，二者的差别也就不重要了。上引刘道醇文：“翰林待诏高克明亦谓人曰：今若得国器（王瓘）画，何必吴生。所谓买王得吴矣。”<sup>117</sup>徐悲鸿先生相反，大概是“买吴”而“得王”了。赵孟頫对《朝元》评价道：“不敢以为吴笔。然实数百年间宝绘也。”这句话也可借来评《八十七》：不敢以为吴笔。然实数千年间宝绘也。

《八十七》第二位可能的作者还有武宗元。从文献史料上看，武宗元也是北宋前期第一流的画家，《八十七》的艺术水准是能够和他相匹配的。徐悲鸿当年在跋文上之所以没有将他列入可能的五、六人名单，应是由于当时大家都相信赵孟頫的题跋而认为《朝元》是武宗元之作，那《八十七》就肯定不会是武的了。另一方面，若《朝元》确为武宗元作，那么武的艺术水平并未达到一流。假若如本文所推测，《朝元》只是南宋初期翟汝文的摹本，那么母本何在？不能排除徐藏《八十七》之可能。赵孟頫的题跋误导了后人多年——或许，他自己就没见过武宗元的《朝元》——即今徐藏《八十七》。当然，这一步推断尚缺乏切实的证据。名作常被后人反复临摹，每次临摹的母本都可能不同，很难在这些摹本中建立直接的谱系关系，谁也不能保证这类手卷只有“两兄弟”且历经千年劫难后碰巧都被我们看到。

概述之，本文的主要观点如下：《八十七神仙卷》不是作于唐代，而是作于北宋初期。其作者难以靠实，很可能会有王瓘或武宗元辈，虽然肯定不是吴道子的原作，但仍然属于绘画史上的一流作品。它不仅艺术水平高于而且还要早于《朝元仙仗图》。《朝元仙仗图》不能作为北宋绘画的“标准器”，它不是武宗元的原作，是南宋的摹本，直接的作者可能是翟汝文。虽然它的宋、元跋文可能是真实的，但并不能掩饰其较低的艺术品质。应该改变目前学术界过于高估《朝元仙仗图》而忽视《八十七神仙卷》的偏见。必须领悟绘画语言，拷问画面本身，让它重新成为判断作品性质的核心依据，而不是某位权威人士的题跋或论断。当对画面的详细观看与对文献的梳理相一致时，才能得出较为客观的认识。

2007年4月12日初稿、同年7月18日修改于北大中关村寓所

本文参加2007年“中国首届道教美术史国际学术研讨会”，

发表于《艺术探索》季刊（广西艺术学院学报）2007年第3期。

## 2015-7-16 附记：

1，《朝元仙仗图》上的宣和诸印玺为伪印。这一点已为牛克诚指出。但他以一句话略过，未做详论。<sup>118</sup>笔者试证如下。其一，印玺的位置不对。诚如牛克诚所总结，宣和诸印有固定的“常位”，不可随意布置，如图23。一般来说，印玺都压在边缘接缝处，不独立布置在画幅之内。具体而言，“双龙”方印应位于卷首本幅与前隔水处、徽宗题签上方，而此幅《朝元仙仗图》的双龙印却在画面正中间“东华帝君”头旁。“宣和”和“宣龢”印应位于画幅左右下端本幅与前后隔水接缝处，《朝元仙仗图》中它们却在卷尾画幅内上方。“政和”印应压接缝，《朝元仙仗图》中却在画幅内。同时还有两个更为可疑的大方印：“宣和殿宝”和“稽古殿宝”，它们本不在宣和七玺之中，此处的用法类似清代中后期的皇帝印。其二，再说更为重要的印本身。双龙印是徽宗特有的标记，有方圆两种，方形一般钤在题签上端，圆形印则常见于题签下中部。双龙印都有边框，如晋王羲之《远宦帖》（台北故宫博物院）的方形双龙印、唐孙位《高逸图》（上海博物馆）的方形双龙印、宋徽宗临韩滉《文苑图》（北京故宫博物院）的方形双龙印等等，而此处《朝元仙仗图》的双龙印不仅位置不对，更没有常见的边框！完整的宣和七玺如北宋梁思闵《芦汀密雪图》卷（藏北京故宫）、五代卫贤《高士图》卷（藏上海博物馆），见图24，“宣龢”和“政龢”二印是连玺，二字中间被分离隔断（图中编号3、6），而《朝元仙仗图》相应的“宣龢”却是一长印，中间没有隔断！粗心的造印者露出了作伪的马脚。因此，不论从印位还是从印本身看，《朝元仙仗图》的宣和诸印都是伪作。

<sup>117</sup> 刘道醇《宋朝名画评》卷一，卢辅圣《中国书画全书》第一册，447页。

<sup>118</sup> 牛克诚《宣和御府印格式研究》，《故宫博物院院刊》2005年第1期，76页。

2, 《八十七神仙卷》(及其《朝元仙仗图》)的列队朝拜模式,在黄河中游的山西、陕西、河南一带发展出两种相关的图示,但都有所变化:其一为道观壁画,如现存加拿大多伦多博物馆的元代壁画朝元图(原出自山西南部)、陕西耀县南庵大殿的元末明初壁画、山西芮城永乐宫三清殿元代壁画。这些壁画保留了唐宋的大体结构(多位主神和庞大的侍众),但绝大多数侍众则成为“北斗”、“五星”、“十二元”等高等级且有名分的神祇,构成天界众神的阶梯组织结构。其二则延伸到民间丧葬活动,成为墓室壁画之一部分。近年出土实例有河南省新密市平陌村宋大观二年(1108)壁画墓、河南省登封市黑山沟村绍圣四年(1097)李守贵壁画墓、<sup>119</sup>山西省长治市东郊南垂村金代贞元元年(1153)壁画墓。<sup>120</sup>这些壁画一般被安排在墓室上部,保留了“过桥”和众侍者持幡捧物的图像结构,但主神换成了墓室主人,主题为墓主人升仙(或往生净土)——有意思的是佛道的界限模糊不清,再加上必配的孝子故事图,俨然三教糅合浑然一体的过去与未来世界。神仙们走过的廊桥也变成了真正跨越在波涛之上的桥梁,这使得观者联想起汉代画像中常常出现的连接生死两界的桥。墓主人由此升入理想的仙境(或净土世界)。

3, 关于《朝元仙仗图》的归宿,近年出现了问题。此画在20世纪中本为一个犹太古董商所有,后来王己千(季迁)用6幅画换得。事后那位犹太商人后悔不已,欲索回,与王己千对簿公堂,官司打了两三年,最后判王胜诉。<sup>121</sup>后来的情况则扑朔迷离,据王己千之女金王嫻歌讲,1989年,经王己千之子王守昆出售,后辗转归于金王嫻歌名下“Northwich”公司所有。笔者2000年在芝加哥美术馆的《中国道教与艺术》大型展览会上见到这幅原作时,被注明“私人收藏”。王己千先生去世后,金王嫻歌决定依照其父遗愿将此画捐献给上海博物馆,于是她于2005年把此画带回上海,与侄子王义强(王守昆之子)联名在上海某银行开设了一个保险箱,将此画放置其中。2008年4月20日,在法官在场时打开保险箱,发现其中的画作已被换成复制品。当时即报案,但一直没有后续消息。<sup>122</sup>

《晋书》记载,顾恺之曾将若干幅精心之作存放于友人桓玄之橱柜,后不翼而飞。顾恺之淡然释之:“妙画通灵,变化而去,亦犹人之登仙。”<sup>123</sup>而今《朝元仙仗图》的八十七位仙人能够在上海银行悄无声息飞升仙境,将替身留在钢铁保险柜之中,或许正是“武宗元”这道亮丽的光环所助。期待神仙们现身回归,且安然无恙。

<sup>119</sup> 徐光冀主编《中国出土壁画全集5 河南》,图版121-134、140-142。科学出版社,2012年。

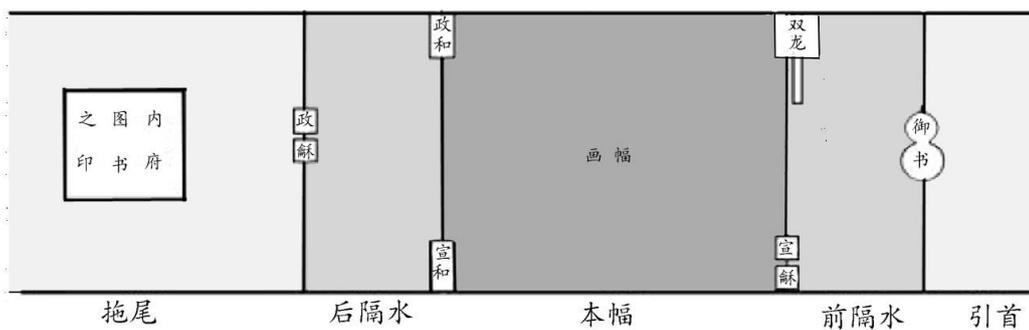
<sup>120</sup> 徐光冀主编《中国出土壁画全集2 山西》,图版134。科学出版社,2012年。

<sup>121</sup> 黄洁《王义强:祖父向世界打开中国画的门》,《苏州日报》2013年10月18日第C02版。

<sup>122</sup> 汪洋《北宋武宗元〈朝元仙仗图〉神秘失窃——访金王嫻歌夫妇》,《上海艺术家》2011年第1期,6-9页。

<sup>123</sup> (唐)房玄龄等《晋书》卷九十二,中华书局点校本,2405页。

宣和御府印钤印位图



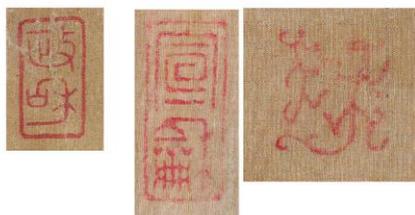
《朝元仙仗图》上的宣和诸印玺位置



图 23 宣和诸印位置图



五代卫贤<高士图>的宣和七玺



朝元仙仗图的伪印玺

图 24 宣和七玺比较图