

跨过“虎溪”

——从明宪宗《一团和气图》看中国宗教艺术的跨文化整合

李 淞

2008年7月底，我在首都博物馆举办的大型展览“中国记忆：五千年文明瑰宝展”上看到了一幅中国国家博物馆的绘画藏品：明代成化二十一年（1485）宫廷画家绘制的长卷《宪宗元宵行乐图》，此图绢本设色，纵37厘米，横624厘米。明宪宗朱见深并不是一个著名的皇帝（在位1465-1487年），然而却是一个善于利用视觉手段阐述政见、调解文化冲突的统治者。这幅长卷表现的应是正月十五皇宫内外赏灯娱乐、欢度元宵的情景，卷首钤印是“丰年赏玩之宝”，表明此图是进献给皇帝观看的。宪宗本人在画面上出现三次。宫墙外，展现在皇帝面前的有各种行进表演行列和体育竞技，其中最前端的一个队伍，三主角作化装表演：第一人穿红色道袍，头戴道冠，长髯下垂，右手举长剑、左手托钵；第二人头扎方巾，肩扛一支与人等高的大毛笔；第三人的面具则是弥勒佛的面相：大头、袒胸露肚，面呈笑容。陪伴这三位道士、儒生与僧人的，是由六个举灯、吹奏、舞蹈者组成的助阵队伍。有声有色，情绪饱满（图1）。在这个行列之后，陆续跟着出现三国故事、钟馗朝岁、胡人进宝、杂耍献艺等行列。元宵节是一年之初最重要的公众庆典节日，历史文献并没有对这一次（或多次）明宪宗的元宵庆祝活动作详细记载，而这幅宫廷绘画作品却向我们披露了这位皇帝所观赏的与众不同的最重要节日，或可称之为“儒、释、道三教携手并进曲。”



图1 明宪宗行乐图（局部）中国国家博物馆

这幅图使我回想起2003年10月我在北京故宫见过的另一幅绘画，即宪宗皇帝自己创作的人物画《一团和气图》（图2），时值刚刚登基不久的成化元年（1465）农历6月，皇帝刚刚18岁。此图纸本，设色，画面纵48.7厘米，横36厘米，现藏北京故宫博物院。画面中的人物构成圆形实体，粗看为一人，是一个笑容可掬的胖和尚，再细看是三人，左右分别有一侧面人物：画左为一位着道冠的老者，画右是一位戴方巾的儒士，中间则是一位手捻佛珠的僧人，僧人伸出双手，将另外两人紧紧抱在怀里，道士和儒士则合捧一个展开的书卷。利用图形共享的错觉，五官既可作正面观，又可作侧面观，观者的视线在一人或三人之间跳动：时而觉得画中为一人，时而又可看出三人，若三若一。构图单纯，造型巧妙、诙谐，线条劲细流畅，顿挫有力。笔墨虽不算优秀然而中规中矩，符合他十八岁的年龄。诗堂有宪宗亲笔书写的“一团和气赞”：

御制一团和气图赞

朕闻晋陶渊明乃儒门之秀，陆修静亦隐居学道之良，而惠远法师则释氏之翘楚者也。法师居庐山，送客不过虎溪。一日，陶、陆二人访之，与语道和，不觉送过虎溪，因相与大笑，世传为《三笑图》。此岂非一团和气所自邪？试挥彩笔，题识其上。

嗟世人之有生，并戴天而履地。既均禀以同赋，何彼殊而此异？惟嗇智以自私，外形骸而相忌，虽近在一门，乃远同于四裔。伟哉！达人遐观高视，谈笑有仪，俯仰不愧，合三人以为一，达一心之无二。忘彼

1 有学者推测说这三人分别是判官、文曲星和光头和尚，笔者认为应重新考虑。吴钊著《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》，313页，东方出版社，1999年。

此之是非，藹一團之和氣。噫，和以召和，明良其類，以此同事事必成，以此建功功必备，岂无斯人辅予盛治？披图以观，有概予志，聊援笔以写怀，庶以警俗而励世。

成化元年六月初一日²

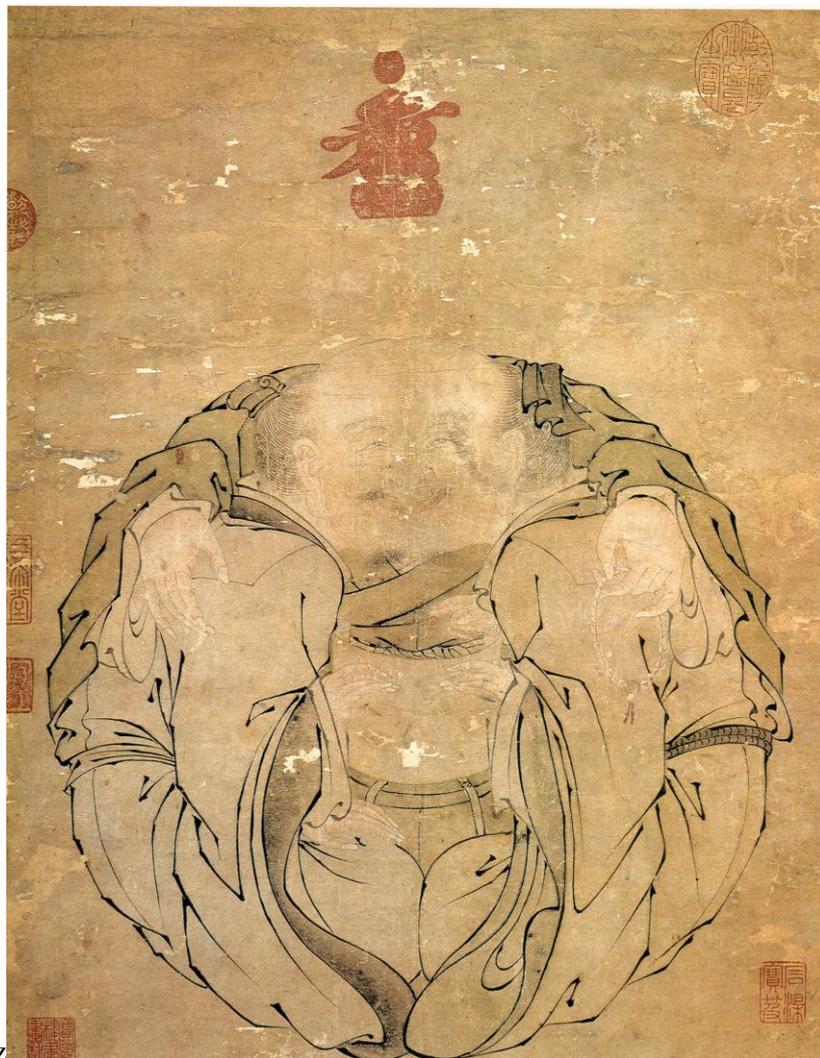
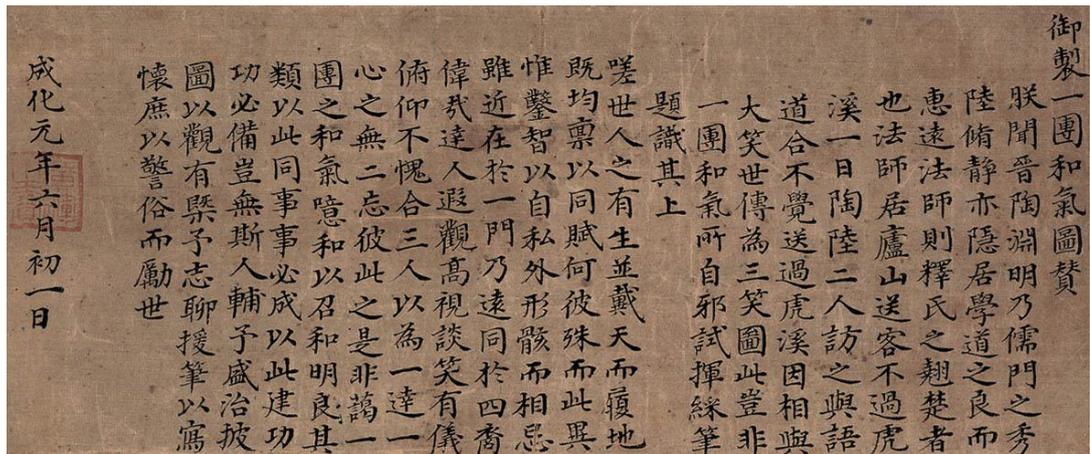


图2《一团和气图》明代 朱见深 故宫博物院藏

明宪宗的这幅画有何图式来源？他为什么绘制此画？是他独创还是对已有图像的修改？进而，此图以及《三笑图》和其它相关作品如何体现了儒、释、道的文化冲突与融合？本文着眼于现存实物图像作品，参以文献资料，以此画为线索，试图发现视觉艺术作品所显示的那些超越文献材料的独特表述。

一 直接来源：《三笑图》及其《莲社图》

2 此段文字笔者抄录自北京故宫所藏原件。

明宪宗在上述文字中明确交待了图像的来源、内容和绘制目的，可知其直接来源是《三笑图》。虽然我们暂时还不能确定这种独特的构图方式（合三人为一人、圆型外形）是否为这位十八岁的年轻皇帝首创，然而却与中国宗教图像的悠久历史有着紧密的关系。它的直接来源是宋代以来流行的《三笑图》（以及密切相关的《白莲社图》，又称《莲社图》），间接来源是从北朝至唐代佛道混合造像、宋代三教合一石窟中的主神造像，相关图像还有宋、明流行的画题《西园雅集图》和《三教会棋图》。

以下先对《三笑图》（以及《白莲社图》）的产生与流变历史作简要梳理。“三笑”是一段儒、释、道和睦交往的佳话，却并不是历史上实际发生过的真实事件（见后）。最初可能产生于唐代，李白（701-762）在一首题为《别东林寺僧》的诗中有过含糊的表述：“东林送客处，月出白猿啼，笑别庐山远，何烦过虎溪。”³“东林送客”、“过虎溪”句，与后来流传的东晋慧远（一作惠远，334-416）在庐山东林寺送陶渊明、陆修静过虎溪十分吻合，只是李白没有点明“客”为何人。晚唐僧人释齐己（860-940）也有《荆门送昼公归彭泽旧居》诗：“彭泽旧居在，匡庐翠迭前，因思从楚寺，便附入吴船。岸绕春残树，江浮晓霁天，应过虎溪社，伫立想诸贤。”⁴这里的“彭泽旧居”应指陶渊明，然而虎溪边的“前贤”是否还有道士陆修静在“笑别”？唐代的文献没有明说。据说在五代时有画家邱文播（广汉人）画过《三笑图》，曾藏于北宋内府，⁵“笑”者明确为“三”人，这比李白和释齐己的诗歌更为具体，但此画没有流传下来，详情不知。北宋时这个传说在文人的笔下变得有声有色，李靓（1009-1059）为昱师房所作的一幅《三笑图》题诗道：“高僧不出院，屏画《三笑图》，客子倦游者，欲去复踟蹰。古人骨朽不可追，今人相见如古时，人间触事入吾笑，何必门前有虎溪？”⁶陈舜俞（？-1074）所撰的《庐山记》则详细地描述了这段“历史故事”，并成为后世文人们反复引用的依据：

流泉匝寺下入虎溪，昔远师送客过此虎辄号鸣，故名焉。陶元亮居栗里山南，陆修静亦有道之士，远师尝送此二人，与语合道，不觉过之，因相与大笑。今世传《三笑图》盖起于此。神运殿之后有白莲池，昔谢灵运恃才傲物，少所推重，一见远公，肃然心服，乃即寺翻《涅槃经》，因凿池为台，植白莲池中，名其台曰翻经台。今白莲亭即其故地。远公与慧永持、昙顺、昙恒、竺道生、慧叟、道敬、道晃、昙说、白衣张野、宗炳、刘遗民、张诠、周续之、雷次宗、梵僧佛驮耶舍十八人者，⁷同修净土之法，因号白莲舍十八贤，有传附篇末。池上昔有文殊瑞像阁，今像亡阁废。有文殊殿瑞像者，晋陶侃初为广州刺史，海滨渔人常见夜有光艳，遂网之，得金文殊菩萨之像，傍有志记，云阿育王所铸。后商人于东海亦获圆光，持以就像，若弥缝焉，侃以送武昌寒溪寺，主者僧珍常往夏口，梦寺火而像屋独有神物围绕，珍驰还寺，果已焚，惟像屋并存。侃移督江州，以像神灵使人迎以自随。复为风涛所溺。时荆楚为之谣曰：陶惟剑雄，像以神标，云翔泥宿，邈何遥遥，可以诚致，难以力招。至远公创寺乃祷于水上，其像复出，始迎置神运殿后，造重阁以奉香火。故李邕寺记云：育王赎罪，文殊降形，蹈海不沉，驱于陶侃，迫火不口，梦于僧珍。盖谓此也。至会昌毁寺，二僧负像藏之锦绣谷之峯顶，其后寺复，访之藏处，不获，二僧相疑或匿之，俄见圆光瑞色现于空表。故至今游人至峯之顶佛手岩天池，有见光相者。⁸

这一段故事重点在于介绍慧远在庐山东林寺的白莲社，以及寺中的文殊菩萨金像的神奇经历。其文殊菩萨金像的传奇故事出自初唐名僧道宣所撰《广弘明集》，这个故事还与东晋大司马陶侃（259-334）挂上钩，正是他“令寻之”，文殊金像才得以现形。⁹陶侃是陶渊明（约365-427）的曾祖父，这为陶渊明在庐山出现提供了背景线索和合理期待。此外，宋代的这篇文献比初唐道宣的记载又添加了一些新情节，如晚唐会昌的灭佛事件、配套出现的金像圆光等，“林重阁”也变为莲池旁的“文殊瑞像阁”，宋代的新编故事更为曲折、神奇、紧凑。其中人物有莲社十八贤士、有“三笑”的另外两位主角陶渊明和陆修静，还有信佛名士谢灵运造莲池的善举，慧远则为整个故事的核心。其实陈舜俞的这篇《庐山记》不是《三笑图》的脚本而是北宋中期流行的《白莲社图》的脚

3（唐）李白撰、（清）王琦注《李太白集注》卷十五，景印文渊阁四库全书，第1067册，82页。

4（唐）释齐己著《白莲集》卷三，景印文渊阁四库全书，第1084册，352页。

5（宋）佚名编《宣和画谱》卷六，65页，于安澜编《画史丛书》，第二册，上海人民美术出版社，1982年。

6（宋）李靓著《盱江集》卷三十五，景印文渊阁四库全书，第1095册，294页。

7这个名单有误，数目不全，后来的文献又有所不同，如后举（宋）晁补之著《鸡肋集》卷三十。而更完整的十八人名单见北宋李德素写在《白莲社图》后的跋文（现藏辽宁省博物馆，见后文）。

8（宋）陈舜俞撰《庐山记》卷二，景印文渊阁四库全书，第585册，21页。

9（唐）释道宣著《广弘明集》卷十五：“江州庐山文殊师利瑞像者。昔晋名臣陶侃建，旃南海有渔人见海滨有光，白侃令寻之，俄见金像陵波趣船，接铭乃育王所造文殊也。送往武昌寒溪寺，后迁荆州迎像上船，船即没水，远法师迎入庐山，一无有碍，今在山东林重阁。”《大正藏》52册，203页。

本。现存的诸多版本《白莲社图》（或称《莲社图》）也就是由这三部分组成：“三笑”之三人、谢灵运、十八贤士、文殊金像，通过庐山的山泉树石，共同构成一个完整的画面。北宋晁补之（1053-1110）在《白莲社图记》里有一段较为详细的记叙，这段文字的描述是以李公麟（1049-1106）所作作品为基础而重新绘制的同名手卷，文中首先更为具体的叙述了十八贤士的来历，然后说：

又（慧远）法师最善陶渊明、陆修靖（静），两人高蹈，不肯入社。……初，法师送客常以虎溪为限，最厚陶潜、陆修靖，偶送两客，不觉过溪，然陶忘怀得失，晋宋间一人耳。修靖后得道度世，两人固非入社者，皆善法师。而谢灵运恃才傲物，尝求入社，法师以心杂止之，灵运不恨也，为凿二池种白莲，后名其社云。殷仲堪之为荆州也，时入山修敬，故图中所绘陶、陆、谢、殷，在十八人之外。今龙眠李公麟为此图，笔最胜，然恨其略也，故余稍附益之。凡社中士十八人，非社中士四，从者若干，马六，盖人物因龙眠之旧者十五，他皆新意也。菩萨像仿侯翌，云气仿吴道元《受塔天王图》，松石以关仝，堂殿杂草树以周昉、郭忠恕，卧槎垂藤以李成，崖壁瘦木以许道宁，湍流山岭、骑从鞬服以魏贤，马以韩幹，虎以包鼎，猿猴鹿以易元吉，鹤白鹇若鸟鼠以崔白，余自以意。先为山石位置向背，物皆作粉本，以授画史孟仲宁，使模写润色之。……初见李图，悠然忽如蜡屐扶杖行其中，故为此图特尽意。¹⁰

这篇跋文少有的记录了绘画创作的过程与原则。由此可知，李公麟原绘有《白莲社图》，晁补之觉得“笔最胜，然恨其略也”，即过于简略，没有“尽意”。所以他重新构思构图，除15人因袭李画外，其余“皆新意也”。人物山石鸟兽采唐宋诸名家之所长，勾好草图后，请画史孟仲宁“模写润色”，所以可以看作是两人的共同创作。在这幅图中，主要人物有22位，即白莲社18人、与慧远有交往的朋友4人（陶渊明、陆修静、谢灵运、殷仲堪），其他还有“从者若干”。与李画相比较，晁觉得这幅完整版的《白莲社图》“特尽意”，显然不仅更为详实，在技法上则是集中了唐宋共11位名家的巅峰技法，体现了当时对集大成观念的推崇。¹¹宋邓椿说他“集彼众长，共成胜事。今人家往往摹临其本，传于世者多矣。”¹²邓椿和元代夏文彦都只说晁补之“善画山水”。¹³从他找专业画家孟仲宁执笔来看，他画人物恐怕有问题。清代王毓贤在《绘事备考》中罗列有当时所见的晁画之目录，这些未经考证的作品大都是山水画。¹⁴唯今有传他作的《老子骑牛图》轴（藏台北故宫博物院），技法十分娴熟，笔墨恣意自由，激情挥洒，老子的头颅造型夸张，不似北宋中期的流行的稳健的写实风格，看来不会早于南宋，很难确定是他所作。

10 （宋）晁补之著《鸡肋集》卷三十，景印文渊阁四库全书，第1118册，625页。

11 晁补之在此画后还写有《题白莲社图后》，其中有：“画史孟仲宁独善学，知余得意，缙事中惠听余言，使集吴道元、关仝、韩幹、魏贤、李成、郭忠恕、许道宁数子精笔为《白莲社图》，甚似。”见（宋）晁补之著《鸡肋集》卷三十三。景印文渊阁四库全书，第1118册，644页。苏轼十分推崇唐代文化，认为这个高峰是由千百年文化累积发展而成，他在《书吴道子画后》中说：“知者创物，能者述焉，非一人而成也。君子之于学，百工之于技，自三代历汉至唐而备矣。故诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变天下之能事毕矣。”见（宋）苏轼著《东坡全集》卷九十三。景印文渊阁四库全书，第1108册，503页。

12 （宋）邓椿著《画继》卷三，15页。《画史丛书》第一册。

13 （元）夏文彦著《图绘宝鉴》卷三：“晁补之，字无咎，济北人，善画山水。官至知泗州事。”《画史丛书》第二册，71页。

14 （清）王毓贤著《绘事备考》卷五下。徐娟主编《中国历代书画艺术论著丛编》，第一册，870页。中国大百科全书出版社，1997年。



图3 宋代《白莲社图》局部 辽宁省博物馆藏

与李公麟、苏轼等人友善交往的晁补之显然的确见过李公麟画的《白莲社图》（《莲社图》），这是目前所知同类题材最早且可信的确切记录。¹⁵现存作品中有辽宁省博物馆所藏的一幅《白莲社图》卷或许确与李公麟有关（图3）。此画原为清宫内府收藏，在《秘殿珠林续编》卷二有记录，认为是李公麟作，并抄录了画后全部的题跋。¹⁶此图无款，判断作者的直接理由就是画后第一段长篇题跋，北宋李德素开篇就说：“白莲社图，熙宁中龙眠李公麟伯时居山时所作也。”以下详细地描述了画中人物的动态和位置。这篇跋文未署年月，应在北宋熙宁以后至大观三年之间（1078-1109）。¹⁷然而20世纪中期以来，杨仁恺等研究者却提出新的作者，认为作者不是李公麟而是他的外甥张激。¹⁸高居翰（Jams Cahill）也认为出自张激之时期。¹⁹新观点的依据主要来自题跋，即张激书在其后的两段文字。张说：“余尝画其图，而未得此记。大观三年正旦，赣川阳行先居士自国录告假，归玉岩旧隐，见过庐陵，云道由匡山得记以归，借余传之。伯时、德素皆诸舅也，行先游从之旧，喜得之，以证图画云。投子张激书”。从这段文字看出，张激曾经画过《白莲社图》，似乎就是被李德素的跋文记作李公麟作品的这幅画。然而有两个疑问：其一，画后的这些跋文相互不一致，语义含糊，难以确认；其二，这些跋文并不是与画幅本身紧紧相连，而是各自独立，裱到一起，所以其来源、原位、可信度就有了问题。可能正是出于这些疑虑，第三种说法出现：在《中国美术分类全集·中国绘画全集》中，此图的图版标题标为“南宋”。然而有些混乱的是，书后的文字说明却不一致，文字标题是“无款，白莲社图卷，南宋（旧题李公麟）”，后面说明文字又说张激所作，在北宋政和年间就开始被收藏。北宋时如何收藏南宋的画？或许这种混乱体现了国家文物局中国书画鉴定七人小组意见的不一致，²⁰作者是否确为张激，或有人持保留态度。实际上杨仁恺自己也有些犹豫，有时又

15 （宋）郑樵在《通志》卷七十二记载：“王维《春社图》、王维《辋川图》，《莲社图》、顾恺之《列女图》”。容易使人认为王维画有《莲社图》。但后来的画史著作都将这一画题归到李公麟名下。中华书局，1987年，志八三九（页）。

16 （清）王杰等编《秘殿珠林续编》卷二。《续修四库全书》第1069册，68页。上海古籍出版社，2002年。

17 李德素的跋文首说李公麟作于“熙宁中”，可见此文在熙宁以后，即不早于熙宁十年（1077）。张激跋文说于大观三年（1109）“得记以归”，“记”指李德素的跋文，李当在此前书写。

18 详细的论述见赵晓华著《辽宁省博物馆藏〈白莲社图〉卷作者考》，《文物》1991年第7期，72-80页；杨仁恺主编《辽宁省博物馆藏书画著录卷》，辽宁美术出版社，1998年，第48-49页，赵晓华文。

19 Cahill, Jams, *Index of Early Chinese Painters and Paintings: T'ang, Sung, and Yuan*, Berkeley: University of California Press, 1980, pp.54-55.

20 中国古代书画鉴定组编《中国美术分类全集·中国绘画全集》第五卷，图版68-73，说明文第17-18页：“这件作品历来被认作李公麟的手笔，根据卷后李焘隶、张激、赵令畴等人题记与本图的关系，最后确定为张激或其请人为补李焘隶记文而作。……是图北

认为是李公麟本人作。²¹



图4 南宋 无款 《莲社图卷》局部 上海博物馆

暂且放下这幅《白莲社图》作者与年代问题，我们把它看作是十分接近李公麟原件的宋画，这还是大致可以接受的。最近的深入研究仍然认为，辽博的此图是《莲社图》诸多版本中最早和最好的。²²回到本文的主题，此画中出现的人物并不对应于李焘的跋文，显著的差别是篇首缺少“挈经乘马以入者谢灵运”和“卧舆而出随以酒者陶渊明”。篇首开始便是慧远和陆修静“捉手相遇而笑谈”。上海博物馆藏有另一个南宋白描手卷《莲社图》，篇首是陶渊明被二人抬于舆中，面向山中而入（图4），接着是乘马出山的谢灵运，以显示前者被接纳而后者被拒绝。第三组才是“捉手笑谈”的慧远和陆修静。因此，似乎辽博本前段的两组人遗失了。碰巧的是，清初石涛也画了《莲社图》，开头部分一如辽博本，也是以慧远和陆修静立于桥边为第一组。或许石涛当时临绘所依据的原本就是辽博本。²³然而，有一个细节值得注意，即晁补之当时对李公麟画的评价是“恨其略也”，于是增补了一些人物（或情节）。李的“简本”和晁的“全本”区别在哪里呢？白莲社十八人是核心，应该是最低限度的出场人物，而陶、谢以及殷（仲堪）都不在莲社名单内，以莲社为题的画面或许就可以没有后三人。晁在跋文中特别提到了这个“18+4”的主要人物结构，所以上博白描本或许就是来自晁补之的改画新样，陶、谢作为单独的组合出现，而辽博本（及石涛摹本）则来自李公麟的旧样。晁补之对陶渊明十分仰慕，晚年“还家，葺归来园，自号归来子，忘情仕进，慕陶潜为人。”²⁴曾在《自画莲社图》后题有一首词，词曰：

满庭芳

用东坡韵题自画莲社图

归去来兮，名山何处，梦中庐阜嵯峨。二林深处，幽士往来多。自画远公莲社，教儿诵、李白长歌。如重到，丹崖翠户，琼草秀金坡。

生绡，双幅上，诸贤中履，文彩天梭。社中客，禅心古井无波。我似渊明逃社，怡颜盼、百尺庭柯。牛闲放，溪童任懒，吾已废鞭蓑。²⁵

“我似渊明逃社”表达了晁补之对莲社的解读，与佛家友善但不投入进去，陶渊明才是人生的楷模。未知这幅《自画莲社图》是否就是由画史孟仲宁执笔的前述有长篇题跋的那一幅？这样看来，晁改画《莲社图》的主要目的在

宋政和丙申年为赵元叔收得，绍兴年间归范惇所有。”浙江人民美术出版社，1999年。既然此图已确定为南宋时才作，何早在北宋就被收藏？且又与编者所持张激所作的结论自相矛盾。另外，该段说明出现两次的“李焘隶”之名也是没有依据，笔者观察辽博原件实物，文尾署“龙眠李焘德素为书其略”，这是与历史文献一致的，李焘（音jie），字德素，隐舒城龙眠山，与黄庭坚友善，据（宋）黄芑《山谷年谱》：“德素名焘”。景印文渊阁四库全书，第1113册，893页。黄庭坚《山谷别集》卷九有“吾友李焘德素与之游”句。景印文渊阁四库全书，第1113册，622页。这是不难澄清的问题。

21 杨仁恺著《国宝沉浮录》，59页。上海古籍出版社，2007年。

22 An-yi Pan, *Painting Faith: Li Gonglin and Northern Song Buddhist Culture*, Leiden: Brill, 2007, p.297.

23 在中国嘉德2006年春季拍卖会上，石涛的《莲社图》以1177万元拍出，现为欧洲私人收藏。

24 （元）托克托等修《宋史》，卷四百四十四。中华书局校订本，13112页。

25 唐圭璋编《全宋词》，564-565页，中华书局，1965年。

于突出表现陶渊明而不是慧远的白莲社，晁“恨其略也”的应是缺乏陶渊明，如辽博本，这也从侧面证实了辽博本来自李公麟本，并不是缺损了前一段。如果确实，则体现了李公麟当时的兴趣完全在于佛教之莲社，这是晁所不满意的。李、晁的兴趣点不同。《宣和画谱》记载北宋内府收藏有107件李公麟的画作，但几乎宋人皆知的那件《莲社图》却未列其中，颇使人费解。正因为如此，南京博物院收藏的一幅设色立轴《莲社图》以宋徽宗瘦金体题有“李公麟莲社图”，并钤有“宣和”、“政和”印，反倒露出了破绽。然而此图十分完整，绘制精细，人物姿态也与文献的描述基本相符，现被认定为南宋摹本。与辽博本、上博本的手卷形式不同，该画为竖轴，或可看作是上博本（手卷）的变体（轴式）。陶、谢出现在画面最下端，也是观画之始处，然后才是慧远与陆修静拱手笑别，画面构图呈“之”字形向上延伸。²⁶画外上段书有李公麟之从弟李冲元的《莲社十八贤图记》。关于南博藏本的年代，也有学者认为可能不是南宋，而是明代仇英所作；²⁷还有南博学者认为出自明末著名人物画家崔子忠；然而最近的研究认为，它是出自苏州一带的明末清初摹本，源于李公麟1081年的原作，原作正是南博本这样的竖轴。²⁸晁词中“生绢，双幅上”句，正好说明是“轴”不是“手卷”，较大的轴多用双幅拼接，如一些北宋的山水画。

在这些不同来源的《莲社图》中，慧远、陆修静、陶渊明三人没有同时站在一起，也没有作大笑状。佛教是主题，慧远是核心，他代表了佛家弟子的宽宏大量胸怀、坚定立场与敏锐眼光（拒绝谢灵运入社）。画面中，主客分明，慧远的身躯尺度远大于陆修静，尤其在南宋的两个本子（上博、南博）中，慧远几乎比陆修静高出一个头（图5）。署名明仇英作《莲社图轴》（美国王己千藏²⁹）、清初石涛作品也是如此（石涛晚年出佛入道，³⁰从侧面证实了石涛作此图在青年时代）。众所周知，中国古代人物画中的比例关系是以身份和重要性为标尺的，即人物的尺寸大小与其重要性（身份）成正比。画面上慧远与陆的这种比例关系，体现了佛教（及一般文人）在佛道关系上并不持对等的观点。



图5 南宋 无款 《莲社图轴》局部 南京博物院

《三笑图》则是《莲社图》的变体和浓缩版本。虽说文献记载五代已有丘文播作《三笑图》，然而除了北宋末年的《宣和画谱》的简略记载外没有更详细的记录。北宋昱师房作过《三笑图》，这可以从李靓的题诗中看到。

26 中国古代书画鉴定组编《中国美术分类全集·中国绘画全集》第五卷，上博本见图版 109-112，南博本见图版 107-108。浙江人民美术出版社，1999 年。

27 Stephen Little, "The Demon Queller and the art of Qiu Ying," *Atibus Asiae*, vol.46, 1/2[1985], p.44.

28 An-yi Pan, *Painting Faith: Li Gonglin and Northern Song Buddhist Culture*, Leiden: Brill, 2007, pp.289-329.

29 图见林树中主编《海外藏中国历代名画》第 6 卷，图版四一，湖南美术出版社，1999 年。此图与南博本极似，或为其临本。但尚未最后完成，如文殊菩萨没有着色，缺一个“观流瀑而浣足者南阳张野菜民”。款署仇英，Stephen Little 认为是仇英早年作品，见 "The Demon Queller and the art of Qiu Ying," *Atibus Asiae*, vol.46, 1/2[1985], p.44. 但笔者以为水平未及，恐是托名。

30 朱良志《石涛研究》，117 页，北京大学出版社，2005 年。

苏轼（1037-1101）作的《三笑图赞》最为著名：“彼三士者，得意忘言，卢胡一笑，其乐也天，嗟此小童，麋鹿狙猿，尔各何知，亦复粲然，万生纷纶，何鄙何妍，各笑其笑，未知孰贤。”³¹这篇赞文虽没有明说三者姓名，但和李靓的诗一致，从中可以看出画面的主要结构：笑者三人、小童（侍者）、麋鹿狙猿。据说苏轼之跋文是为五代石恪《三笑图》而作：“坡翁跋石恪所画以为三人皆大笑，至衣服冠屨皆有笑态，其后之童子亦罔知而大笑。”³²尔后黄庭坚（1045-1105）进一步说出了三者的身份，在《戏效禅月作远公咏并序》的序中为：

“远法师居庐山下，持律精苦，过中不受蜜汤，而作诗换酒饮陶彭泽，送客无贵贱不过虎溪，而与陆道士行过虎溪数百步，大笑而别。故禅月作诗云：爱陶长官醉兀兀，送陆道士行迟迟，买酒过溪皆破戒，斯何人斯师如斯，故效之。”³³

禅月即五代名僧贯休，从此可知五代的确已有《三笑图》出现。后人辑录的《南宋院画录》有南宋李唐画《三笑图》的记载，其上有绍兴庚午年（1150）题跋。据称梁楷也画有此图，³⁴均不存。现存实物有传为宋代的佚名《三笑图》册页（藏台北故宫博物院），从风格看接近南宋李唐一派（图6）。此图无款，未见宋、金、元、明收藏印，虽然收藏单位当作宋画，但年代和作者或许尚待进一步考订。然而，比起现存的其它一些《三笑图》，此图或略微可信。画面中央有一条小溪由远方蜿蜒而来，一块平展的石板桥跨越溪水，三人驻步溪边，身穿红色袈裟的慧远法师居中、披头巾结长带的陶渊明居其左，束发的陆修静位于其右，三人作仰天开怀大笑状。值得注意的是三人比例完全一样，高低相同，且都是长衫覆地，动态相似，作者以图形的近似暗示了三教的平等和内在信仰的圆融无碍。在《莲社图》中，慧远与陆修静捉手而笑，陶渊明则乘舆行进在虎溪之外，以显示其“高蹈，不肯入社”的立场。《三笑图》中取消了这些情节，可看作是《莲社图》的变体或故事的“续集”，社中十八士群像、神奇的文殊金像、乞求入社的谢灵运及其莲池均已不见，陶渊明的出场方式也发生了变化。然而更值得注意的是绘画主题的变化：画面以平行的手法表现了三个人，他们外观尺寸相同、穿着相似的衣服、以相同的心情和表情做着相同的动作。如果说《莲社图》是由以佛教为主、兼容道、儒，那么《三笑图》则是三家平等、“三位一体”、不分彼此高下、和睦共处。



图6 宋人作 《虎溪三笑图》 台北故宫

虽然北宋中期的苏轼、黄庭坚、李公麟、晁无咎等文人十分热衷于这个“历史故事”，然而宋代已经有人怀疑它的历史真实性，楼钥（1137-1213）在《攻媿集》中引用赵彦通的观点并作了进一步考证：

“坡书《三笑图赞》，不言为谁。山谷实以陶、陆、远公事。陈贤良舜俞《庐山记》亦云，举世信之。

31 （宋）苏轼著《东坡全集》卷九十四，景印文渊阁四库全书，第1108册，520页。

32 （元）陶宗仪著《辍耕录》卷三十，景印文渊阁四库全书，第1040册，749页

33 （宋）黄庭坚著《山谷内集诗注》卷十七，景印文渊阁四库全书，第1114册，200页

34 （清）厉鹗著《南宋院画录》卷二，113页。《画史丛书》第四册。

有宗室彦通字叔达，作《庐岳独笑》一编，乃以为不然，谓远公不与修静同时。余曾因其言细考之《十八贤传》，远公卒于晋义熙之十二年丙辰（416），年八十三，而吴筠所撰简寂陆君碑，修静卒于宋明帝元徽五年丙辰（477），去远公之亡正一甲子，而修静年七十有二，推而上之，生于义熙之三年丁未（407），远之亡修静才十岁，况修静宋元嘉末始来庐山，远之亡已三十余年，渊明之亡亦二十余年矣。渊明生于晋兴宁之乙丑（365），少远公三十一岁，卒于元嘉之四年丁卯（427），远亡时渊明年已五十矣，固宜相从，姑志之以示好事者。”³⁵

上述引文中，括号中的数字为笔者所加，是与年号相对应的公元纪年。按照宋代赵彦通、楼钥的考证，慧远与陆修静不同时，三人的生卒年分别为：慧远（334-416）、陶渊明（365-427）、陆修静（406-477）。慧远去世时陆修静只有10岁，陆修静首次来到庐山时慧远已经去世30多年、陶渊明也已去世20余年，三人不可能交往。何来“三笑”机缘？

元代画家文人继续热衷于表现《三笑图》，留下题画诗的有吴澄、滕安上、马臻、虞集、李存、苏天爵、王璋、顾瑛、成廷珪、黄镇成、王恽、释祖栢等人。而至明代又有人质疑其真实性，他们认为不仅“三笑”不可能发生，就是莲社齐聚“十八士”也十分可疑，方以智（1611-1671）说：“又考东林结莲社在晋武太元十五年庚寅（390），至义熙七年辛亥（411）生公入社，宋景平元年癸亥（423）周续之四十七卒。元嘉二十年癸未（443）宗炳六十九卒。戊子（448）雷次宗六十三卒，当结社岁续之才十三，炳才十四，次宗四岁耳，盖总计也，一曰佳话听之可。”³⁶他认为，在莲社结社之初的390年，十八士中有四人年龄在14岁以下，所以不可能。当然这种考证有刻板之嫌，十八士并非在结社之始同时加入耳，或有先后。但是，作者明确区分了历史事实与“佳话”，承认了“佳话”的合理性。它是一种参照历史但糅合时空的文化或政治理想的表述，不论苏轼等文豪是否明知与历史事实不符，仍然会对此津津乐道。相同的还有画题《西园雅集图》（见后）。

明宪宗的《一团和气图》正是借这个广为人知的“三笑”佳话做出的一种政治表述。宪宗朱见深本人经历了恐惧、残酷、压抑、多变的童年，3岁时父亲英宗朱祁镇被蒙古瓦剌部俘虏，其叔父代宗朱祁钰继位，朱见深被立为太子，很快又被废除。11岁时父亲复辟重新被立为太子。年轻的皇帝登基不久，极其盼望天下和睦，采取了一系列安定国民的政策，如天顺八年（1464）放宫人，罢锦衣卫新狱。成化元年（1465）二月昭雪于谦之冤。一位官员请求追查当年废除他太子之事，他十分宽宏地予以谅解：“景泰事已往，朕不介意，且非臣下所当言”。³⁷后来又为叔父恢复皇帝身份。他的性格谨慎、安静、宽和。正是这种性格使他在执政之初就绘出《一团和气图》，作为特殊的敕令昭示于天下。

二 间接来源：“三教合一”图像

据称晋顾恺之、盛唐吴道子都画过三教图，³⁸但可信度不高。晚唐孙位作有《三教图》、³⁹五代石恪作有《儒佛道三教图》，⁴⁰则相对可信。从文献上看，这个变化在唐代得到皇帝的支持。唐玄宗天宝“八载（749）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。”⁴¹在玄宗认为最重要的本家圣祖（老君）像前，立文宣王孔子及四真像，体现了皇、道、儒一家的思想。而在民间，则普遍出现了三教混合造像的风尚。四川一位县丞李去泰写于大历六年（771）的《三教道场文》，记载了四年前资州刺史叱干公“为我国家之所造”的佛、道、儒三教道场。其文以华丽的词藻对三教及其道场的造像分别尽情礼赞，从中可感觉出三教圣像的风貌：

“天地合应，鬼神共资，磅礴山川，巋邃祠宇，若非智力，谁启此门。巍巍乎视现不穷，荡荡乎思量无及。人世幻影，尽证虚无，众圣真容，超然利见。无言说法，无色现身，不动如始，能生此会。黄金照耀，上有白豪放光；紫气氤氲，下有真人现世。汉崇褒圣，已表儒风；唐号文宣，弥尊德位。仙云法雨，并洒虚空；东序西庠，尽涵雾露。别为世界，更有神形，手持宝刀，常亲护法，枝叶本根，则后周之苗裔也。位尊茅土，再忝文王之名；班列将军，特作龙骧之号。罗列四部，变现十方，迥向之间，不觉恍惚。想之疑远，

35 （宋）楼钥著《攻媿集》卷七十七，1055页。王云五主编《丛书集成初编》，商务印书馆，1959年。李按：元徽五年岁次不是丙辰，是丁巳，四年才是丙辰。

36 （明）方以智著《通雅》卷二十，景印文渊阁四库全书，第857册，442页

37 （清）张廷玉等修《明史》卷十三，中华书局本，164页。

38 （宋）邓椿撰《画继》卷八，63页。《画史丛书》第一册。

39 （宋）佚名编《宣和画谱》卷二，20页，《画史丛书》第二册。

40 （宋）黄休复撰《益州名画录》卷中，26页，《画史丛书》第四册。

41 （宋）王溥著《唐会要》卷五十，881页。

人理并行；听之无言，风树传法。悲夫造化，未出陶钧，稽首归依，愿离生死。”⁴²

四川的这个三教道场早已不存，其布局不详。一个宋代的文献间接地记载了早先三教造像的布局和规制，宋徽宗赵佶带有不满的口气描述道：“旧来僧居多设三教像，遂为院额殿名。释迦居中。老君居左。孔圣居右。”⁴³可以推测，四川资州刺史叱干公建造的以“三教”为“院额殿名”的道场正是这种格局。孔子及其弟子的造像居于三教中的第三位，与其说是由儒学升为儒教，不如说实为降低。在多数历史时期，佛教都以其更为广泛的群众基础、更为完善的礼仪制度、更为完备的义理学说、更为丰富的图像资源而稳居三教之首。唐宣宗（在位847-859）时出现“三教首座”之职的僧官，第一位被授予此衔的是僧人辩章，“宣宗赏其功，署三教首座”，⁴⁴以表彰他在恢复佛教、重建废寺的功绩，这也意味着三教兼容并将佛教置于三教之首的政策。



图7 老君与十真人 大足石篆山石窟 北宋元丰六年（1083）



图8 文宣王孔子及十哲 大足石篆山石窟 北宋元祐三年（1088）

重庆大足两个现存的石窟和摩崖造像向我们展示了这种“三教道场”的宋代原型。一处是北宋元丰年间开始建造的石篆山摩崖造像，主要造像龕位于一块连续的山壁上，中间的佛龕是三身佛和十大弟子，建于元丰五年（1082）；⁴⁵龕左另有相同大小一龕，是道教的老君和十真人（图7），建于佛龕之后一年（1083）；佛龕之右是儒龕，造文宣王孔子及十哲（图8），其建成时间又晚了五年（1088），其建成顺序和位置已经清楚地表明了三教的关系。显然从一开始就有完整计划，三个主龕的大小、位置、造像数量配置都对等适宜：先建释迦龕配十弟子

42 龙应昭、黄海德主编《巴蜀道教碑文集成》，32-34页。四川大学出版社，1997年。

43 （宋）志盘撰《佛祖统纪》卷第四十六，419页，《大正藏》第49册。

44 （宋）赞宁撰《大宋僧史略》卷中，第244页，《大正藏》第54册。

45 胡文和著《四川道教佛教石窟艺术》，101页。四川人民出版社，1994年。而在重庆大足石刻艺术博物馆和重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所合编的《大足石刻铭文录》第317页，编者误将石篆山三身佛龕的建造时间当作元祐三年（1088），但后页的题记拓片显示为“岁次壬戌”（元丰五年，1082）。重庆出版社，1999年。

位于中、次建老君龕配十真人位于左、后建孔子龕配十哲位于右，像之大小尺寸也大致相当。另一处大足妙高山石窟建造略晚，约在南宋初年，其形式又不同，其造像石壁的首端（左）有一个绍兴十四年（1144）由文仲璋等人造的三教合一的造像窟，⁴⁶中央是佛、左壁为道、右壁为儒（图9、图10）。虽然每位主尊都有两位侍者，但中央的坐佛有一个极大的莲花座，座下有一条至尊的游龙，坐佛的高度比道、儒还都要高出半个头，佛和二弟子都有圆型光环，而道、儒像都没有光环，这些都显示出佛教为三教之首的地位。显然这样的“三教道场”不会使宋徽宗这样的道教支持者满意，崇宁五年（1106）的一条诏令表现了这位皇帝的立场，上引那段话的完整文字如下：



图9 释迦牟尼与老君 大足妙高山石窟 绍兴十四年（1144年）



图10 释迦牟尼与孔子 大足妙高山石窟 绍兴十四年（1144年）

诏曰：有天下者尊事上帝敢有弗虔。而释氏之教，乃以天帝置于鬼神之列，渎神逾分，莫此之甚，有司其除削之。又敕水陆道场内设三清等位，元丰降诏止绝，务在检举施行。旧来僧居多设三教像。遂为院额殿名，释迦居中，老君居左，孔圣居右，非所以奉天真与儒教之意，可迎其像归道观、学舍，以正其名。⁴⁷由此看出，这位以擅长绘事和崇道著名的皇帝不赞成三教造像混合杂处，而要各归其位：天真（道像）归道观、儒教（儒像）归学舍。但可能只是表象，其真正的意图可能是对佛居道之前不满，意图在于调整三教顺序。第二年（大观元年1107），“敕道士位居僧上”。⁴⁸这是中国历史上少数几位明确将道教置于佛教之前的皇帝之一，

46 重庆大足石刻艺术博物馆和重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所合编《大足石刻铭文录》，第324页。重庆出版社，1999年。

47 （宋）志盘撰《佛祖统纪》卷第四十六，419页，《大正藏》第49册。

48 （宋）志盘撰《佛祖统纪》卷第四十六，419页，《大正藏》第49册。

前例是初唐武德八年（625）高祖李渊，“天子下诏曰：老教、孔教此土先宗，释教后兴宜崇客礼，令老先、次孔、末后释宗。”⁴⁹太宗李世民继续执行，但不久被武则天调整为佛先道后，睿宗折中的调整为佛道并行。⁵⁰

图像的结构体现出三教之间的角力和相互评价。河南嵩山少林寺一块金代的画像石碑提供了一种更倾向于佛教立场的图像表达方式。碑上主要位置刻有三个立像（图 11）：中央刻释迦牟尼佛，上有圆型头光和神圣的火焰纹，昂首挺胸，气宇轩昂。老君站立其左、孔子站立其右，两人都略微侧向立佛，腰背微倾，拱手作施礼状，其高度仅达立佛的胸部。从题记得知其年代为大安元年（1209）。三像之上是隶书“三教圣象”题，及“唐肃宗皇帝赞”，其文曰：“吾儒之师曰鲁仲尼，仲尼师聃，龙吾不知，聃师竺乾，善入无为，稽首正觉，吾师师师。”小字署“此文依长安国子监太平兴国二年（977）石本重刊”。这一段号称来自国子监、出自唐皇御笔的赞文，其实原出自李商隐，或说出自唐薛正己光启二年（886）作《庐山广平公旧因记》。⁵¹但无论原出自谁，这个说法在唐代已经遭到了清算，据唐代李涪《刊误》：“李商隐为文曰：儒者之师曰鲁仲尼，仲尼师聃，犹龙不知，聃师竺乾，善入无为，稽首正觉，吾师吾师。”李涪对这种观念进行了批驳论证，他说司马迁《史记》等正史都没有说过老子到过“异域”，老子既然没有“出国”，如何做印度释迦牟尼的学生呢？所谓“师于竺乾，未知商隐何为取信？”至于孔子师于老子，则是一般意义上的“三人行必有我师焉”，“谓圣人学无常师，主善为师”，恰好体现如尧舜等人一样的“圣德”，⁵²老子和孔子不是师徒关系。据载南宋宫廷画家马远画了一幅更加矮化道、儒的《三教图》，得到宋理宗皇帝（在位 1225-1264）的赞赏：“马远尝画《三教图》，释迦中坐，老子俨立于傍，孔子乃作礼于前。盖内珣故令作此，以侮圣人也。理宗诏江子远作赞，子远赞云：释氏趺坐，老聃傍睨，惟吾夫子，绝倒在地。遂大称旨。”⁵³此图未见流传下来。少林寺乃中原佛教圣地，保留传承这种拔高佛教、矮化道、儒的图像，自有其原因。元代著名高僧释大訢（1284-1344）对这种流行的三教图表达了某种理解和辩解，他在一幅《三教图》上题曰：“孔子尝问礼于老聃，图之以为揖让，可也。佛生西竺，未尝至中国，又时相先后，而亦见于图，何也？若以其道同心同，虽善言者言所不能及，岂笔舌可形容哉。画史欲托诸图像以会其同，而好辩者反资以立异，孰若得其心同道同而忘言也。”⁵⁴三教因为“心同、道同”，所以不必在乎于图像形式：须“忘言”。

49 （唐）道宣撰《续高僧传》卷第二十四，634页，《大正藏》第50册。

50 （宋）赞宁撰《大宋僧史略》卷中：“释氏虽西来客教，自晋宋齐梁陈後魏北齐後周大隋，僧班皆在黄冠之上。梁武舍道不齿玄门。黄冠之徒固难争长。唐贞观十一年。驾幸洛阳。道士先有与僧论者。闻之於太宗。乃下诏曰。今鼎祚克昌。既凭上德之庆。天下大定。亦赖无为之功。宜有解张阐兹玄化。自今以后斋供行立。至於称谓。道士女冠可在僧尼之上。庶敦反本之俗。畅於九有。贻诸万叶。时京邑智宝上表陈谏不听。自此僧班在下矣。至十五年。帝幸弘福寺。赐大德五人座曰。朕宗李在先。大德大应恨恨。以宗先故。朕见修功德。不曾别造道观。皆崇寺宇也。如此宣慰。诸僧心皆喜跃。及高宗朝。有直东台舍人凭神德上表。请仍旧僧尼在道士前。并依前不拜父母。辞繁不录。则天天授二年四月。诏令释教在道门之上。僧尼处道士女冠之前。睿宗景云元年二月。诏以释典玄宗理均迹异。拯人救俗。教别功齐。自今每缘法事集会。僧尼道士女冠宜行并集（此不分前后齐行东西也）。”大正藏54册，246-247页。

51 （宋）王楙撰《野客丛书》卷十：“薛正己记仲尼师老，聃师竺乾。”景印文渊阁四库全书，第852册，626页

52 （唐）李涪撰《刊误》卷下，收入《说郛》卷十三下。景印文渊阁四库全书，第876册，666页。

53 （明）田汝成撰《西湖游览志》余卷十七，景印文渊阁四库全书，第585册，519页。

54 （元）大訢撰《蒲室集》卷十四《题三教图》，景印文渊阁四库全书，第1204册，622页



图 11 《三教图》拓片 河南嵩山 金代 大安元年（1209）

三 《一团和气图》的语境与图像

在明宪宗的《一团和气图》中，僧居中，儒居其左，道居其右，儒尊于道。这种安排是由明初的政治制度所决定的。明初刘球（1392-1443）说：“今世以中为尚，以左为尊，故祠堂神位之列皆尚中而尊左。”⁵⁵神位之顺序来自宫廷之官制，历史上各朝政权对于“尊左”还是“尊右”没有一致的规定，老子《道德经》有“君子居则贵左，用兵则贵右”。⁵⁶三国以来大多以左为尊。明周祈说：“秦汉皆尊右……则又从三国以后尊左。……至陪祀与参谒上官，尊者居东，亦以东为左也”。⁵⁷帝君面南，其左为东，右为西。这也是庙宇中神像的排序原则。元代不同，以右为尊，“今国朝太庙仪注，大次、小次皆在西，盖国家尚右，以西为尊也”。⁵⁸明太祖朱元璋在建国以前就改官制，“吴元年（1367）九月论平吴功，封善长宣国公。改官制，尚左，以为左相国。”⁵⁹“冬十月……丙午，令百官礼仪尚左。”⁶⁰

《一团和气图》与传统的唐宋图像不同，儒列在道之前，这与明代朝廷的政策取向有直接关系。

明代皇帝显现出对孔子更大的敬意，“释奠于先师孔子”是明代每一位皇帝必做的“功课”，从开国皇帝明太祖（朱元璋）到亡国之君明毅宗（朱由检）。尤其是明代前、中期几位皇帝，上任伊始必定首先“祀天地于南郊”，然后“释奠于先师孔子”。《明史》所载历代皇帝的相关活动如下：

太祖：洪武元年祀天地于南郊，即皇帝位。定有天下之号曰明。二月定郊社宗庙礼，岁必亲祀以为常。丁未以太牢祀先师孔子于国学。戊申祀社稷。七年二月修曲阜孔子庙，设孔、颜、孟三氏学。（卷二）洪武十五年四月诏天下通祀孔子。五月太学成，释奠于先师孔子。（卷三）

55 （明）刘球撰《两溪文集》卷十五，景印文渊阁四库全书，第1243册，607页

56 朱谦之著《老子校释》，125页。中华书局，1984年。

57 （明）周祈撰《名义考》卷七，景印文渊阁四库全书，第856册，373页。

58 （明）宋濂等撰《元史》卷七二，1789页。

59 （清）张廷玉等撰《明史》卷一二七，3770页。

60 （清）张廷玉等撰《明史》卷一，16页。

惠帝：建文元年正月大祀天地于南郊。三月释奠于先师孔子。（卷四）

成祖：永乐四年正月大祀天地于南郊。三月释奠于先师孔子。（卷六）永乐十五年九月曲阜孔子庙成，帝亲制文勒石。（卷七）

英宗：正统九年大祀天地于南郊。三月新建太学成，释奠于先师孔子。（卷十）

景帝：景泰二年正月大祀天地于南郊。二月释奠于先师孔子。（卷十一）

宪宗：成化元年正月大祀天地于南郊。二月祭社稷。三月释奠于先师孔子。（卷十三）

孝宗：弘治元年正月大祀天地于南郊。二月祭社稷。三月释奠于先师孔子。（卷十五）

武宗：正德元年正月大祀天地于南郊。三月释奠于先师孔子。（卷十六）

世宗：嘉靖元年正月大祀天地于南郊。三月释奠于先师孔子。九年更正孔庙祀典，定孔子谥号曰至圣先师孔子。十二年三月释奠于先师孔子。（卷十七）

穆宗：隆庆元年二月祭大社大稷。八月释奠于先师孔子。（卷十九）

神宗：万历三年正月享太庙。二月祀大社大稷。四年八月释奠于先师孔子。（卷二十）

熹宗：天启五年三月释奠于先师孔子。（卷二十二）

庄烈帝：崇祯二年正月释奠于先师孔子。二月祀社稷。（卷二十三）

可见“儒先道后”是明代的国策。然而，也有例外，这种图像结构在另一幅宪宗授意绘制的图画中却发生了改变。成化十九年（1483）六月，工匠们绘制了由128幅彩图组成的《群仙集》（现存中国国家图书馆），宪宗竟然一口气为此书作了两篇序。其一是《御制群仙集序》，宪宗写到：“朕于临政之暇，休息之余，检阅群仙修行总要，命工绣梓，以广其传。”，其二是《御制群仙集后序》，宪宗又说：“朕常留意于斯久矣！故于万机之暇，来辑群仙之秘枢，批阅前人之奥旨，而有飘然出尘之想，冰壶秋月之怀，乐然忘倦，深味于斯言，信有关于世也。遂剖析精微，若别黑白，推评节目，如指诸掌，而又命工状其形像，不徒闻于后世，若亲见于当时矣！使后之学者览焉，涣然冰释，怡然理顺，岂小补于时哉！”⁶¹由此可看出，该书是在宪宗的直接授意下编辑绘制。其中有《三教混一图》（图12）。该图直接来源于十八年前宪宗的《一团和气图》，但图上方的榜题改为“三教混一图”。两图比较，新图的绘画手法过于谨严，线条缺乏表现力，整个头像的视觉效果侧重于“一个”而不是“三个”人。除色彩更加艳丽外，还有三个显著的细节变化：其一是道儒的位置互换，道者居左，儒者居右，道教移到更重要的位置；其二是胡须都去掉，唇上和下巴都没了胡须。其三是儒道手捧的书卷画上了红色的圆形。我认为产生变化的原因有两个方面：1，本书《群仙集》是道教典籍，所以道教的地位得以凸显；2，似乎与宪宗个人的境况有关。明代皇帝长寿的很少，多数都没有活过40岁（宪宗本人刚好40岁）。据《明史》记载，成化十一年（1475），宪宗十分悲哀，太子夭折，没有继位人。当时因惧怕万贵妃迫害，皇帝与纪氏所生的朱祐樞（孝宗）出生即被太监秘藏，六年来未敢露面，宪宗竟然不知。一次，他照镜感叹“老将至而无子”，对太监张敏说自己老了（其实只有28岁），张敏趁机说出朱祐樞之秘密，宪宗“大喜”，当天“遣使往迎皇子”。⁶²同年很快立朱祐樞为太子。这种“老将至”的恐慌心情一定使他羡慕道教的不老长生术。

61 胡道静等主编《藏外道书》第18册，《群仙集》，209页、264页。巴蜀书社，1994年。

62 张廷玉等修《明史》卷一百十三，成化十一年，“帝召张敏栉发，照镜叹曰：‘老将至而无子。’敏伏地曰：‘死罪！万岁已有子也。’帝愕然，问安在。对曰：‘奴言即死，万岁当为皇子主。’于是太监怀恩顿首曰：‘敏言是，皇子潜养西内，今已六岁矣，匿不敢闻。’帝大喜，即日幸西内，遣使往迎皇子。使至，妃抱皇子泣曰：‘儿去，吾不得生。儿见黄袍有须者即儿父也。’衣以小绯袍，乘小舆，拥至阶下，发披地，走投帝怀。帝置之膝，抚视久之，悲喜泣下曰：‘我子也，类我。’”3521-3522页。



图12 《三教混一图》 明成化十九年（1483）

成化乙巳（1485）宪宗画《纯阳像》，“画上方金书题云：一粒还丹身内藏，面红肌细号重阳，闲来独步归仙府，十二瑶台路渺茫。”⁶³可见对“还丹”和长生（面红肌细）的渴望之心，特别的“金书”方式也符合道教的长生意念。《三教混一图》上的人物都没了胡须，恰好与宪宗惧怕“老将至”的心情一致。这幅图的后面写到：“修行先穷自性明，亲师指点命基真。玉炉温暖常调息，金鼎无为造化。恍惚杳冥元始炁，阴阳消长道家珍。三教圣贤同一理，成仙作佛在人心。”⁶⁴至于书卷画上的红色圆形，应是浑沦图图形。早先的元代画家朱德润（字泽民）在至正己丑年（1349）作有《浑沦图》（图13，今藏上海博物馆）

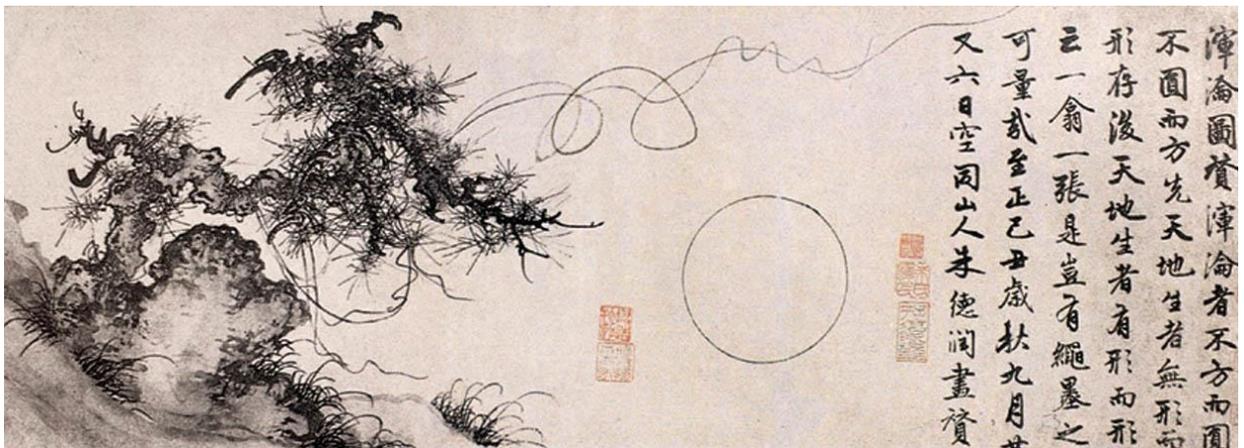


图13 朱德润《浑沦图》 元代 上海博物馆藏

图中主体是最简单的白描形式描绘的一个圆，旁边衬以松石，在画上自作赞曰：“浑沦图赞。浑沦者不方而圆，不圆而方，先天地生者无形而形存，后天地生者有形而形亡。一翕一张，是岂有绳墨之可量哉？”⁶⁵明末崇祯壬申年（1632）张鲁唯的题跋进一步详解道：“泽民朱先生画《混沦图》，于树石旁作一圆相，莫测其何解

63 （清）佚名《秘殿珠林》卷二十，景印文渊阁四库全书，第823册，703页。

64 胡道静等主编《藏外道书》第18册，《群仙集》，260页。巴蜀书社，1994年。

65 此段赞语为笔者据画面录出，与文献所载略有不同。（元）朱德润《存复斋续集》为：“浑沦图赞。浑沦者不方而圆，志浑沦者不圆而方，先天地生者无形而形存，后天地生者有形而形亡。一动一静，一翕一张，是岂有绳墨之可量者耶？”。《续修四库全书》第1324册，369页。

也。以意揣之，此圆相儒谓之太极，仙家指为规中，佛名为大圆镜智。其义将无同意。先生于三学得大总持而全收于存复中也耶？”⁶⁶浑沦是一个儒、道、佛家都能接受的概念，首先它是“易”的另一种表述，一种相关于感官的显示方式。“子曰：易有太易、有太初、有太始、有太素。太易者未见气，太初者气之始，太始者形之始，太素者质之始。气、形、质具而未离故曰浑沦。浑沦者言万物浑沦而未相离，视之不见，听之不闻，循之不得，故曰易也。易无形畔，易变而为一。”⁶⁷道教之“规中”，亦称“玄牝”、“玄关一窍”，内练金丹之最要妙处。明代文人高濂解释说：“然则果何处也？曰我得妙诀，名曰规中，一意不散，结成胎仙。《参同契》云：真人潜深渊，浮游守规中。此其所也。老子曰：多言数穷，不如守中。正存乾之下，坤之上，震之西，兑之东，坎离水火交媾之乡，人之一身天地之正中。八脉九窍，经络联接，虚闲一穴，空悬黍米，不依形而立，惟体道而生，似有似无，若亡若存，无内无外，中有乾坤。易曰：黄中通理，正位居体。”⁶⁸佛教之“大圆镜智”，为五智之一，指可如实映现一切法之佛智。据唐玄奘译《佛地经论》卷第三：“大圆镜智者。谓离一切我我所执一切所取能取分别。所缘行相不可了知。不愚不忘一切境界不分别知。境相差别一切时无无间无断。永离一切烦恼障垢有漏种子。一切清净无漏功德种子圆满。能现能生一切境界诸智影像。一切身土影像所依。任持一切佛地功德。穷未来际无有断尽。如是名为大圆镜智。”⁶⁹依其原典，儒、道、佛的这三个概念本有不同，然而元、明时期的画家却以一个最为单纯的圆形将其统合，成为一个表达共识的符号。图形首先是三教对各自一个重要观念所寻找的一种认识，进而，它又成为重新阐释这些概念的新起点、新框架和新尺度，从这个图形出发，三教教义又得到了新的解释。在这个“文——图——文”互动的过程中，视觉元素成为文化整合的重要手段。



图14 《孔子》画像 明代 1485年题赞 山东省博物馆

回到明宪宗的《一团和气图》，这幅画是18岁的朱见深自己首创的吗？由于现在没有更早的视觉材料证据，回答这个问题有些困难。然而观察图像本身，或许一个细节能对我们有所帮助，那就是上文已经提到过的胡须。在该图中，中间的佛（弥勒形）当然是没有胡须的，所以图中的胡须只属于两个侧面像。仔细观察两边的胡须，浓淡疏密都不同，戴道冠的道士像的胡须要黑、密，而扎头巾的儒者的头巾要淡、疏。这似乎并不符合惯例。这

66 （清）陆心源撰《穰梨馆过眼录》卷八，《中国历代书画艺术论著丛编》，第37册，330页。

67 （宋）薛据辑《孔子集语》卷上。景印文渊阁四库全书，第709册，321页。

68 （明）高濂撰《遵生八笺》卷十，景印文渊阁四库全书，第871册，606页。

69 （唐）玄奘译《佛地经论》卷第三，302页，《大正藏》26册。

两个形象实际上已经脱离了陶渊明和陆修静的具体个人身份，糅合了孔子和老子的图形特征。在传统的《三笑图》中，陶渊明和陆修静形象的分别主要在于头饰及服装，胡须没有区别。而孔子和老子（老君）的胡须却是一直有区别的，这就是黑白之别、长短之别。孔子一般是黑胡须，老君一般是白胡须，以体现“老”之意。现存作品，前者如有明蜀王1485年题赞的《孔子画像》（现藏山东省博物馆），可视作明代官方的孔子标准肖像（图14），黑色胡须。后者如元代赵孟頫作《老子像》（现藏北京故宫博物院）、明初商喜作《老子出关图》（现藏日本），都是白胡须。更早的如宋代法常作《老子像》（图15），须发稀疏，更呈老态龙钟状。值得注意的一个细节是《一团和气图》上儒者的眉毛、眼及颧骨处，有一缕长眉向下方斜垂下，虽然略淡、不肯定，但仍可识别出其图形特征。众所周知，长眉不是孔子而是老子（老君）的图像特征。于是，左边这个扎头巾的儒者像稀疏的胡须和下垂的眉毛显示出原本是老君图像，而右边戴道冠的黑色胡须的道士原来更符合儒者身份。如果头巾和道冠易位，更符合双方的身份。这个观察使我做出如下推测：明宪宗在作此图之前已有流行的三人合抱图，按照唐宋以来的惯例，其构图是佛位于中、道居左、儒居右，如同现在四川石窟所呈现的那样。明初，这种顺序得到调整，儒的地位提升，儒道易位，所以明宪宗将二者的头饰互换，然而嘴唇和下巴的胡须依旧，左边道者的长眉作了略为含糊的处理，显示出其原初的图像特征。基于此，我认为《一团和气图》不是朱见深全新的原创，而是根据已有的传统图样略加改造而成，这也符合这位18岁皇帝当时可能具有的实际绘画能力。

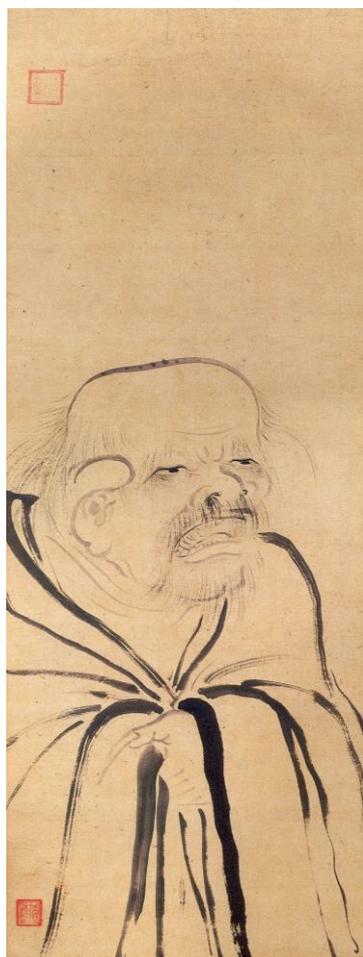


图15 《老子像》宋代 法常 日本冈山县立美术馆藏

“一团和气”一词与宋代著名理学家程颢（字伯淳）的形性相联系，宋人说：“昔日学时只垂足坐，不敢盘足。因说伯淳终日坐如泥塑人，然接人则浑是一团和气。所谓望之俨然即之也温。”⁷⁰ 外形“坐如泥塑人”，而内性“一团和气”，文人之典范具有清晰的视觉呈现。崇尚儒学的明代皇帝恰好在这些观念之间找到了一个十分贴切地衔接形式，浑沦图形、如泥塑人。“一团和气”之“团”具有双重意思：圆形与聚集。外形圆，喻团结紧密。三人相抱，喻和而不分。

可以说，崇儒是明代历代皇帝的共同国策，崇道则是一些皇帝个人的偏爱。比起前面的元代和后面的清代，明代崇拜道教的风气更盛，前期明成祖和中期明世宗都以大力扶持道教而著称于史。明代京城里官方祭祀的庙宇

70 （宋）谢良佐撰《上蔡语录》卷二，景印文渊阁四库全书，698册，580页。

共有九所：真武庙位列第一，其它八庙是东岳泰山庙，都城隍庙，汉寿亭侯关公庙，京都太仓神庙，司马、马祖、先牧神庙，宋文丞相祠，元世祖庙，洪恩灵济宫。⁷¹此外在全国各地还建有许多神祠。明成祖对真武大帝空前绝后的崇尚自不用说，宪宗在位时发往武当山的敕令就有 58 条（据《大岳太和山志》卷二）。他还屡次专为武当山铸造鎏金真武铜像和其它配套的神像，⁷²成化九年（1473），差太监陈喜等人将真武圣像二堂送往武当山，其中安置在太和宫金殿的有“铜铸范金圣像一堂：真武一尊、从神四尊：灵官一尊、玉女一尊、执旗一尊、捧剑一尊、水火一座。”此外还有神帅十尊：邓天君、辛天君、张天君、陶天君、苟天君、毕天君、马元帅、赵元帅、温元帅、关元帅。另一套圣像安置在玉虚宫的正殿。成化十四年（1478），再差太监陈喜等人送真武圣像往武当山安置在紫霄宫。成化十九年（1483），又差太监陈喜等人送真武圣像往武当山五龙宫安置，这一次做的真武铜像尺度大于从前，现存于原址（图 16），高 1.9 米，重约一万斤。⁷³成化二十二年（1486），又派陈喜将“道像二千五百八十轴”、道经六千五百部卷及若干幡顶帐幔“分送玄天玉虚等八宫”。⁷⁴至此，武当山这几个主要宫殿的主要神像都在宪宗执政时得以更新。



图 16 真武鎏金铜像 明代 湖北武当山五龙宫

在《三教混一图》绘制完成两年后的成化二十一年，一位宫廷画家奉敕绘制了表现皇宫节日喜庆生活的长卷《宪宗元宵行乐图》，在图中的儒、释、道游行队伍中，道士持长剑居于首位，儒士扛巨笔跟其后，恰好符合《三教混一图》的道儒顺序，应该不是宫廷画家随意的排序。

宪宗本人以善于描绘“神像”而被记载，其子孝宗皇帝也继承了这一“家学”。明代韩昂撰《图绘宝鉴续编》说：“宪庙及孝庙御笔皆神像，上识以年月及宝宗室中。善写神像及金瓶、金盘、牡丹、兰菊、梅竹之类，旧家多有珍藏者。”⁷⁵见于文献的宪宗画作多为道、佛像，计有成化十六年（1480）作《达摩像轴》（清王杰等编《秘殿珠林续编》卷三《乾清宫藏》），钤印“广运之宝”，水墨，现藏台北故宫博物院。成化十七年（1481）作《岁朝佳兆图》（清张照《石渠宝笈》卷三十九），着色，画钟馗手持如意，小鬼托举柏枝与柿子，朱见深御题：“柏柿如意。一脉春回暖气随，风云万里值明时。画图今日来佳兆，如意年年百事宜。”谐音“百事如意”，现藏北京

71 （清）张廷玉等修《明史》卷五十，1305 页。

72 （清）张廷玉等修《明史》卷五十，1308 页。

73 饶春球、李峻《武当山近五十年考古新发现》，载杨立志主编《自然、历史、道教——武当山研究论文集》，456 页。社会科学文献出版社，2006 年。

74 （明）任自垣撰《大岳太和山志》卷二，《藏外道书》第 32 册，841-873 页。巴蜀书社，1994 年。

75 （明）韩昂撰《图绘宝鉴续编》，157 页。《画史丛书》第二册，作为《图绘宝鉴》卷六载入。

故宫博物院。成化二十一年（1485）作《纯阳像》，题云：一粒还丹身内藏，面红肌细号重阳，闲来独步归仙府，十二瑶台路渺茫（官修《秘殿珠林》卷二十）。未记年月的《张三丰像》，据称“神采飞动，超然尘表”（明朱谋壘《画史会要》卷四）。其它还有成化十六年（1480）作《鱼藻图》，成化二十一年（1485）作《团扇山水小景》等。

构图相同的两幅图画显示了不同的目的和语境：《一团和气图》着重于政治和社会，《三教混一图》则着重于宗教与个人。画面形式的变化体现了宪宗思想的细微转变：由治理天下而至达寄兴个人。

四 扩展：三教图像的变异

体现三教关系的另一图像系列是《三教会棋图》，也是与《三笑图》平行的另一画题，通常作儒、道、释三人同下一盘棋（围棋）。一般的《三教会棋图》应该有三种含义：其一是本意上的娱乐游戏。其二是“棋”音同于“齐”，“三教会棋”即“三教会齐”，表明中国文化的整体性，缺一不可。其三是象征意义上的博弈对垒。元代耶律楚材写道：“历代兴亡数张纸，千年胜负一盘棋，因而识破人间梦，始信空门一着奇。”⁷⁶元代石屋禅师诗曰：“细把浮生物理推，输赢难定一盘棋，僧居青嶂闲方好，人在红尘老不知。风扬茶烟浮竹榻，水流花瓣落岩池，如何三万六千日，不放身心静片时。”⁷⁷三教会棋的图像恰当地体现了儒、释、道相互博弈而又相互依存的关系。据明人记载，唐代王维就已画过，其画曾被北宋内府收藏，⁷⁸但是未见于《宣和画谱》。又说宋高克明画有《三教会棋图》二幅，⁷⁹从现存实物看，在宋代出现是可信的。传世作品有上海博物馆藏明代仇英临摹的宋人《三教会棋图》（图17），应是对宋代原作的忠实模仿。⁸⁰该图或出自宫廷画家或文人之手，对弈的双方是儒士与道士，儒士居主位，背倚画屏，面相为正面，也略大于道士与禅师。道士居客位，侧面。禅师半侧面，皱眉作观望思索状。恰如元代蒲道源题跋诗所说：“（王维）写成《三士奕棋图》，意态萧然各闲暇，儒冠羽服对纹楸，老僧傍睨诚可诧，形如槁木心死灰。”⁸¹蒲道源的这首诗是描述唐代王维《三教会棋图》的，可是却十分符合这幅明代临摹的宋画。可见唐宋以来，文人笔下的《三教会棋图》是倾向于突出儒士自己的，有意“矮化”道、释二家。



图17 明 仇英摹 宋人画局部 上海博物馆藏

76 （元）耶律楚材撰《湛然居士集》卷十二，景印文渊阁四库全书，第1191册，603-604页。

77 （明）曹学佺编《石仓历代诗选》卷二百七十六，景印文渊阁四库全书，第1390册，492页。

78 （明）汪砢玉撰《珊瑚网》卷二十五：“摩诘弈棋图，在绢素上。卷首五大字，为李西涯公篆书。钤缝有政和、宣和二方印。”景印文渊阁四库全书，第818册，502页。

79 （宋）佚名《南宋馆阁续录》卷三，景印文渊阁四库全书，第595册，477页。

80 中国古代书画鉴定组编《中国美术分类全集·中国绘画全集》第14卷，图版84，浙江人民美术出版社，1999年。上海博物馆所藏的这一套仇英摹宋人画共有十多幅，都没有标明具体的画题。该书发表时题目是《临宋人画册之二》，从画面内容看，笔者认为应是《三教会棋图》。在仇英的这套画中，有一幅在画屏上挂有肖像的人物画册页恰与现藏台北故宫的一幅宋画《人物》册页几乎完全相同（《历代画幅集册》第一幅，见台北故宫博物院《千禧年宋代文物大展》180页，2000年），所以可证实仇英的这些摹品对原作非常忠实。

81 （明）汪砢玉撰《珊瑚网》卷二十五。景印文渊阁四库全书，第818册，502页。

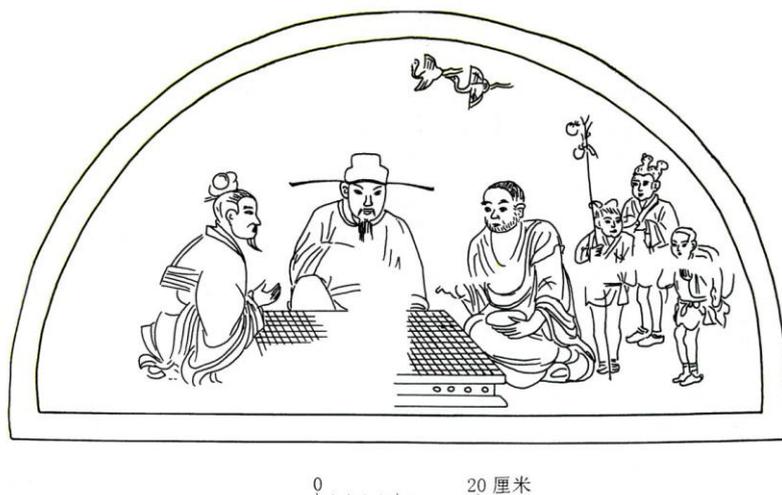


图 18 河北出土 辽墓壁画《三教会棋图》摹本

而出自北方辽、金时期两个完全未经后人改动的实例显示了不同的观察角度。第一例为近年河北出土辽墓壁画《三教会棋图》(图 18), 墓主是张文藻, 葬于辽大安九年(1093), 已有考古报告和专题研究发表。⁸²《三教会棋图》绘于墓室后室的门道内上方, 其实正是墓主人(木棺)所直面的位置。画面中央绘一儒生, 做观棋状, 他的左边是一僧人, 右边是一道士, 僧道对弈。身后画有三个小侍者, 亦为儒释道各一: 中间儒童、其左僧童、其右道童, 三童子的位置顺序亦与主人相同, 顺序的重复似乎可看作是对三教位置的强调。从这个家族的墓志分析, 张文藻之墓由其侄子张世卿负责操办, 后者时任辽右班殿直一职。张世卿的墓志赞曰“其能慕道崇儒, 敬佛睦族”。第二例见于美国费城美术馆藏金大定元年(1161)一个有磁州窑风格的瓷枕上,⁸³画面上僧人居中、道士居其左、儒生居其右。在这两幅辽、金的三教会棋图上, 三教的位置不同, 这可从其图像功能的角度理解。墓葬是个人的, 以墓主人为主体的, 所以居中的儒生代表了墓主人所依恃的庞大官吏——文人集团。“辽俗东向而尚左”⁸⁴, 僧人居左, 地位高于道。这和墓主人(其实是主持者张世卿)的背景相吻合, 墓葬里有许多佛教因素, 包括木棺上墨书的梵、汉文经咒, 显示出家族对佛教的侧重, 也符合辽代的社会潮流。瓷枕是流通的生活用品, 更多显示社会一般集体意识、时尚和传统。将金大定瓷枕的图像顺序与大足宋代石窟(石篆山、妙高山)比较, 它们恰好一致: 释居中、道居左、儒居右。南方宋代的四川和北方金代的磁州, 三教顺序完全相同, 说明了当时社会的共识与普遍规则。再联系到明代三教图像, 《三教混一图》也是这个顺序, 而明宪宗《一团和气图》, 据笔者前文分析, 应是对这个顺序的调整。除了明代朝廷对儒教的特别崇尚外, 这个三教图像结构显示了格外稳定的恒久性。

经过皇帝之手重新绘制的三人合抱图产生了某种示范作用, 不仅成为调解三教图像秩序的规则, 还成为新的图像典范。一些其它传统绘画题材也受其影响改变构图, 如《西园雅集图》也因这种结构的出现而被改变。《西园雅集图》表现的是北宋苏轼、黄庭坚、李公麟、米芾、蔡襄、秦观等名流, 在驸马都尉王诜府中做客聚会的情景。据南宋人说李公麟本人就画有《西园雅集图》, 刘克庄(1187-1267)和楼钥(1137-1213)都提到这个题材的画。⁸⁵元以后更为流行, 是明清画家喜爱的画题之一。在现存传为李公麟所作《西园雅集图》上, 可窥见早期

82 河北省文物研究所著《宣化辽墓——1974-1993年考古发掘报告》, 文物出版社, 2001年。罗世平《辽墓壁画试读》, 《文物》1999年第1期, 76-85页。李清泉《墓葬中的会棋图》, 《艺术史研究》第5辑, 2003年, 第371-398页。

83 上引李清泉文, 388页, 图14。

84 (元)脱脱等撰《辽史》卷四五, 712页。

85 (宋)刘克庄撰《后村集》卷一百四“西园雅集图: 本朝戚畹惟李端愿、王晋卿二驸马好文喜士, 有刘真长王子敬之风。此图布置园林、水石、人物、姬女, 小者仅如针芥, 然比之龙眠墨本, 居然有富贵态度。尽固不可以不设色哉。二驸马既贤而坐, 客皆天下士, 世传孙巨源‘三通鼓’、眉山‘公金坠’之词, 想见一时风流蕴藉, 为世道太平极盛之侯, 未几而乌台鞠诗案矣, 宾主俱谪, 而啖春莺辈亦流落于他人矣。自是戚畹始不敢与士大夫交游。山谷诗云: 天网恢中夏, 宾筵禁列侯。深味此句, 足以悲慨。”四川大学古籍研究所编《宋集珍本丛刊》第82册, 75页。线装书局, 2004年。(宋)楼钥撰《攻媿集》卷七十七《跋王都尉湘乡小景》: “国家盛时禁裔多得名贤, 而晋卿风流尤胜。顷见《雅集图》, 坡、谷、张、秦, 一时巨公伟人悉在焉。”《丛书集成初编》, 商务印书馆, 1959年, 1054页。

《西园雅集图》的一般面貌。⁸⁶图中人物分为五组，横向展开，第一组为苏轼写诗、王诜等人观看；第二组是李公麟画《陶渊明归去来辞图》、晁补之等人观看；第三组是道士陈景元拨阮、秦观袖手侧听；第四组是米元章昂首题字于山石，王钦臣袖手仰观；第五组是名僧圆通大师坐于蒲团而说无生论，刘巨济谛听。总共十六人，除文人官吏之外只有一位著名道士和一位高僧。对于这一历史事件的真伪，近年许多人展开讨论。⁸⁷然而，如果不把《西园雅集图》当作一个历史事件的镜像反映，而是看作是元祐文人集团日常聚会的艺术表现，或许就可以坦然接受始于南宋的这种历代文人累积的“集体作弊”行为。各路文豪会集，以儒为主，包括官吏、诗人、画家、书法家、收藏家等，显示出宋代文人的主流趣味与时尚，并参以释、道二家，和睦兴盛的气氛的确体现了太平盛世之气象。这里，道士（陈景元）怀抱乐器（阮）演绎仙乐（图 19），禅师圆通口述真言，两人参杂在文人序列的末端，略有孤单之嫌。这种散文似的叙事画面在明代改变，增进了象征性的因素。在仇英（1498-1552）重画的《西园雅集图》中，道士和僧人被提到画面上方的一个建造精致的四方亭内（图 20），亭中央摆一桌，桌上有竹筒（书）摊开，正面坐着一黄衣僧人做讲经状，应是圆通大师。其左坐一儒生，或为谛听的刘巨济。禅师之右坐一头戴道冠的道士，应是陈景元，身后立一个侍童抱阮。背对观者还有一位可能是秦观，原来的构图中他与陈景元在一起，但在新的构图中安排为后侧面，面目不清，这显然是有意的弱化。长桌三边恰好三人：释居中、儒居左、道居右，这正好是宪宗《一团和气图》的构图秩序。在这个方亭之外，三组文人的活动依旧：苏轼作诗、龙眠作画、米芾写字。这样原本活跃无序的五组人物被重新组合为两个系列：亭内是三教论道、亭外是文人雅集。上方亭内的三人被抽去具体身份而成为三教的代表，体现文人精神。下方写诗作画则是文人世俗生活。分属于两个层面。原本山林般的王诜的西园，因为安排有中心方亭而更像真正的皇家庭园。然而方亭又不止于观光休闲之处，带有一种圣殿的暗喻。建筑之“亭”（即行为之“停”）转化为精神会聚、驻足、相融之处。



图 19 传李公麟《西园雅集图》局部

86 杨仁恺著《国宝沉浮录》，315 页、340 页。上海古籍出版社，2007 年。2005 年在北京中贸圣佳拍卖公司春季大拍出售，杨仁恺在该画卷的题跋中写作“清内府旧藏南宋人白描”，又在书中认为是“南宋晚期文人所摹”。不过笔者认为或许比南宋更晚，因为画卷后第一、第二段有南宋纪年的题跋极其可疑，即绍兴丙子（1156）曾几跋、宝佑乙卯（1255）刘克庄跋。曾几（1084-1166）题跋所说的是李公麟另一幅画作《阳关图》（曾著录于《宣和画谱》），抄在这里是张冠李戴。刘克庄（1187-1269）跋则直接抄自刘之《后村集》并有意遗漏重要文字。曾几的题跋为：“龙眠居士《阳关图》作车马往来惜别状，而水边钓翁漠然若无闻见者。此图有诸公文字，羽流摘阮之乐清矣。最后老禅名士蒲团默坐，相对于竹林泉石之间岂无意邪。观画者当作如是观。绍兴丙子四月十二日茶山曾几吉甫题”。李按：此应指《宣和画谱》所载《阳关图》，与《西园雅集图》内容不符。刘克庄的题跋是：“本朝威晚唯李端愿王晋卿二附马好文喜士，有真长王子敬之风。此图布置园林水石、人物姬女，居然有富贵态度。晋卿既贤而坐，客皆天下士。世传孙巨源三通鼓眉山公金钗坠之词，想见一时风流酝籍，为世道太平极盛之侯。未几而乌台鞠诗案矣，宾主俱谪而春莺辈亦流落于他人矣。自是威晚始不敢与士大夫交游。山谷诗云：天网恢中夏，宾筵禁列侯。深味此句，是以悲慨。宝佑乙卯日南至后村老人刘克庄跋。”李按：原文在“居然有”之前还有“小者仅如针芥，然比之龙眠墨本”，见上引《后村集》卷一百四。从“小者仅如针芥”可知该画尺寸很小，又从“然比之龙眠墨本”得知此图不是龙眠（李公麟）作。所以画卷上的题跋是伪作，作伪者有意略去此句。

87 美国梁庄爱伦（Ellen Laing）教授详细检索了历史文献，认为整个故事是 16 世纪杜撰出来的。其后，他人又有一些不同意见发表。梁庄爱伦《现实还是理想——“西园雅集”和〈西园雅集图〉考》，收入洪再新编《海外中国画研究文选》，211-231 页，上海人民美术出版社，1992 年。其它论述文章还有徐建融《“西园雅集”与美术史学——对一种个案研究方法的批判》，载《朵云》1993 年第 3 期；依若芬《一桩历史的公案——“西园雅集”》，载台湾《中国文史哲研究所集刊》1997 年第 10 期；杨钟基《苏轼西园雅集考》，载香港中文大学《中国文化研究所学报》1997 年第 6 期；薛颖、郎宝如《“西园雅集”的真伪及其文化意蕴》，载《内蒙古大学学报》（人文社会科学版）2004 年第 2 期。至今还有人论证这是一件具体发生于元祐二年（1087）的真实事件，但缺乏说服力。见魏平柱《西园雅集系年考》，《襄樊学院学报》2008 年第 1 期，78-79 页。



图 20 清代丁关鹏 摹仇英 《西园雅集图》局部 台北故宫

《一团和气图》产生的图式效应还持续地蔓延至明清民间年画之中，现存视觉材料显示了这种扩散，如清代苏州桃花坞年画《一团和气图》和湖南隆回年画《和气致祥图》（图 21）。画面略有变异，圆型构图没有变，但原有的三人合抱变为一童子独展手卷，道冠和儒巾变为童子的双髻，巧妙共用的图形变得单纯。在桃花坞年画的手卷上写着“一团和气”，上方书“致祥”。在湖南隆回年画的手卷上写着“和气致祥”，⁸⁸这是明宪宗作品在民间的变体，显现出一个渐变的过程：《三教混一图》是一变，胡须被去掉，三人具体的社会身份被消解，成为抽象的“教”的代表。年画《一团和气图》又是一变，三人真正合为一人，老变少，神像身份被再次消解。然而数百年来，“和”的主题完全没有改变，愉悦的表情和“圆满”的构图形式没有变，消失的是原初的故事性和官方的强制性，由国策、皇帝个人的意愿而成为社会民众的普遍共识。



图 21 清代苏州 桃花坞年画《一团和气图》和湖南隆回年画《和气致祥图》

在这个演变过程中消失的不仅仅是故事情节，还有地理的界限、人的行为的界限、彼此的界限。在宋代的《莲社图》和《三笑图》中，虎溪是一个十分重要的图像元素，在最为简练的《三笑图》中，只有三个人和一条溪水（及一座桥）。虎溪是这个传说非常必要的元素，它是一个文化边界的象征。慧远送客不能过虎溪，否则就会引起老虎的吼叫（“远师送客过此虎辄号鸣”），这种吼叫其实就是对越界的警示。老虎常常被看作是佛法的捍卫

88 中国美术全集编辑委员会编《中国美术全集绘画编·版画、民间美术》，图版 169、178。人民美术出版社等，1992 年。

者，在道世撰《法苑珠林》中就有北魏太武帝灭佛时老虎护卫高僧昙始的传奇故事。⁸⁹元代文人李存在一首题《虎溪三笑图》的诗中表达了对“笑”的疑惑：“行止随时，何必限一虎溪？偶过虎溪，何笑之为？”⁹⁰而另一首元人的题画诗似乎正是对此疑问的回应：“一溪不过，限隔尔我，偶接高人，容易打破。六眼相视，大笑呵呵，法界无边，吾师知么？”⁹¹“虎溪”是一种人为划定的行为和思维边界，而“法界”是无界的，三人之所以大笑，正是悟出了这一天机，对边界的跨越是通往大智慧的一座必经之桥，而图像中“桥”的消失是对自由无碍之境的渴求。当《一团和气图》中若三若一的图像在民间年画中彻底融合为单纯的一个人时，并不是缘于画工技法的失传，更多出自对宗教的一种普遍社会心态和传统。这不禁使人回想起北魏长安一位叫樊奴子的乡绅在造像碑上既自称“佛弟子”又称“道民”（《樊奴子造像碑》）、唐代四川一位叫叱干公的州刺史建造的“三教道场”、宋代大足妙高山和石篆山的三教合一石窟、明代遍布全国各地的集各路神祇于一堂的水陆道场，社会公众这种兼容、非限定的宗教立场由来已久。

从《白莲社图》、《虎溪三笑图》、《一团和气图》、《三教混一图》到《和气致祥图》，甚至包括《三教会棋图》和《西园雅集图》，涉及三教关系的这些图像显示了一种紧密的前后交织的逻辑联系。随着时间的推延，图像作者由文人、帝王转移到普通百姓。图中表现的三个人物被逐渐抽象化，失去原有的个人身份，史实的“伪造”变成为图像的真实，图像的事实催生了真实的历史。图像性质由文学故事的暗喻发展为巧妙的明示，再变为简单明了而悦目的象征。虎溪没有了，三人合抱的共形也逐渐没有了，儒、道、释等不同文化的关系依然在不断调整，不断跨越，然而“和”的主题没有变化。神奇的图像，不仅显示出历史演变的轨迹，还在某种程度上引领着历史巨轮之航向。

本文参加2008年北京论坛，后发表于《艺术史研究》11辑。

89 （唐）道世撰《法苑珠林》卷第三十一：“以伪太平七年。遂毁灭佛法。分遣军兵烧掠寺舍。统内僧尼悉令罢道。其有窜匿者。皆遣人追捕。得必梟斩。一境之内无复沙门。始闲绝幽深军兵所不能至。至太平之末。始知焮化时将及。以元会之日。忽杖锡到宫门。有司奏云。有一道人足白於面。从门而入。焮令依军法。屡斩不伤。遽以白焮。焮大怒自以所佩剑斫之体无余异。唯剑所著处有痕如布线焉。时北园养虎于槛。焮令以始餒之。虎皆潜伏终不敢近。试以天师近槛虎辄鸣吼。焮始知佛化尊高黄老所不能及。”《大正藏》53册，518页。

90 （元）李存撰《俟庵集》卷二，景印文渊阁四库全书，第1213册，612页。

91 （元）吴澄撰《吴文正集》卷一百，景印文渊阁四库全书，第1197册，918页。