

## 道教美术“雅”之精神探赜

程 群<sup>1</sup>, 涂敏华<sup>2</sup>

(1. 厦门大学 哲学系, 福建 厦门 361005; 2. 漳州师范学院 中文系, 福建 漳州 363000)

**摘要:** 道教美术是伴随着道教的产生、发展而逐渐成长起来的艺术门类, 它充当着中国文人精神自由翱翔的家园, 是道教史迹与事迹的图像化表达, 积淀着厚重的历史文化元素。它又常常浸泡于皇室贵族社会的祭祀庆典等文化活动中, 成为皇室祭祀庆典活动的参与者和见证者, 对祭祀庆典活动的顺利完成起到积极推进作用, 具有庙堂性与贵族性气息。道教美术“雅”之精神的形成则是由道教美术自身发展的规律与特点所决定的。

**关键词:** 雅; 精神; 道教美术

**中图分类号:** B95

**文献标志码:** A\*

### Spiritual exploration of elegance in Taoist painting

CHENG Qun<sup>1</sup>, TU Minghua<sup>2</sup>

(1. Philosophy Dept., Xiamen Univ., Xiamen 361005, China;

2. Chinese Dept., Zhangzhou Normal Univ.,  
Zhangzhou 363000, China)

**Abstract:** Taoist painting which has a long history is a type of art with the start and development of Taoist. It acts as the spiritual home of Chinese intellectual, and is concrete and pictorial expressions of Taoist. Meanwhile, it is the historical cultural element with rich sedimentary accretion. Long before, Taoist painting often soaked in the cultural activities and celebrations, and was the witness and participant in the celebrations of the imperial house. It pushed the whole celebratory progress in royal household and possessed the noble spirit. The form of elegant spirit in Taoist painting is decided by the law and characteristics of its development.

**Key words:** elegance; spirit; Taoist painting

道教美术是伴随着道教的产生、发展而逐渐滋生、成长起来的艺术门类, 存在的历史久远。从广义的角度来说, 道教美术主要指以道教思想观念为核心内容或者为道教文化服务的美术作品, 具体包括道教神仙题材的绘画、壁画、石刻、塑像以及装饰图案等。它继承和吸收了前道教时期以神仙信仰为核

心内容的美术之精髓。道教美术是道教思想观念得以持续流传且历久不衰的重要载体之一, 为弘扬、传播道教作出过重要贡献。诚如有学者所说: “道教美术的特点是反映与表现人们对神仙的信仰与崇拜。中华民族的祖先认为, 神仙是不具物质躯体而有躯体形象、不受自然规律约束而对物质世界施加影响的超自然体。通过美术的形式描绘神仙形象, 突出了神仙的超俗与威力, 也展示了人们信仰的真谛。以神仙为主要内容的特殊的可视形象反过来又使人感受到富有人格意义的神仙所具有的超人力量, 并通过这种形象力量深化人们对神仙的崇敬与信仰, 成为传播道教信仰的一种有力手段。”<sup>[1]</sup> 综观其发展之全貌, 可以发现, 道教美术常常充当着中国文人精神自由翱翔的家园, 深蕴着丰厚的文人性、文化性气息。它往往又是道教史迹与经典事迹的形象化、图像化表达, 从而积淀着厚重的历史文化元素。它还常常或主动或被动地浸泡于皇室、贵族社会的祭祀、庆典等宗教文化活动中, 成为皇室祭祀与庆典活动的参与者和见证者, 对王室祭祀、庆典活动的顺利完成起到积极的推进作用, 具有庙堂性与贵族性气息。这些因素共同凝练出道教美术“雅”之精神。这些“雅”之精神的形成则是由道教发展、传播的特点以及道教美术自身发展的规律与特点所决定的。

道教美术蕴涵“雅”之精神, 其“雅”主要是指它的文人性、文化性、庙堂性与贵族性。综观道教美术发展的历程发现, 历史上曾有很多一流艺术家和文人参与道教美术的创作与评价活动, 这使得道教美术势必濡染上浓郁的文人性、文化性气息。有学者

\* 收稿日期: 2011-05-17

基金项目: 教育部人文社会科学项目(06JA730004)

作者简介: 程 群(1972-), 男, 安徽肥东人, 博士后,

副教授; E-mail: chengqun7211@163.com

谈到文人与文艺之关系时说:“中国传统文人常常借助于绘画、音乐、文学、书法等等艺术,抒发他们或昂扬或落寞、或激奋或忧郁的情感。文艺成为他们精神、情感与意志最重要的载体,是他们或优美、或崇高、或轻盈、或凝重、或阳刚、或阴柔之诗意文心的符号化形式,体现着他们深邃曲婉之灵心。”<sup>[2]</sup>同样的道理,由文人雅士乃至艺术家参与创作的道教美术作品,往往也弥漫着浓浓的书卷气息,渗透着厚重的文人审美趣味,凝结着中国文人的生命气性、情调与才思。道教美术与其他传统艺术一样,符合中国传统文人的审美需求。它们承载着中国文人超越凡俗、希冀精神自由飞扬之梦想,成为中国文人精神自由飞扬的符号与物化形式,映现着中国文人的非凡气度与风貌,与中国文人敏感、轻灵、细腻、温婉的心灵世界相互呼应,互为表里。道教美术作品与其他文学艺术一道,共同构筑起中国文人精神的诗意家园。所以说,道教美术作品中往往弥漫着深沉、浓郁的文人意蕴与气息。

“钟馗捉鬼”是道教美术作品中常见的题材。钟馗的故事始于唐玄宗时,盛于宋。钟馗是道教神仙谱系中的神灵之一,因传说钟馗捉鬼吃鬼,所以它被人们认为有除恶驱邪之效。中国人多喜爱在家中悬挂其像以求平安。唐代吴道子,五代周文矩、石恪,宋代梁楷、孙知微,元代龚开、颜辉,清代华 ,现代徐悲鸿,都曾画过钟馗图或钟馗捉鬼图。文人创作的“钟馗捉鬼图”往往是要表达创作者内心对于所处时代黑暗现实的不满与愤懑之情,暗含着作者希望扫清尘世中的一切乌烟瘴气和阴霾的高洁理想,彰显中国传统文人对理想社会形态以及理想现世生活的追求。

元初龚开的《中山出游图》很能说明问题。画中钟馗圆眼虬髯,意气昂扬,坐肩舆,正回顾身后的队伍;其妹坐肩舆尾随其后,拱手端坐,神态安详;前后左右不少鬼卒,有的是轿夫和仆役,有的则是钟馗的食物,被捆绑着横抬倒提,像猪羊鸡鸭一样。此画笔法或粗厚或流畅,随意机变,别开生面。有学者研究,此幅图画是以群鬼喻元兵,以钟馗喻能够重振宋室的猛将,表现作者对于外民族入侵者的刻骨仇恨,传达作者希冀驱除元兵,恢复宋室,还天下太平、安宁之梦想,画中凝结着作者忧郁、焦虑而又充满渴望的情感。<sup>[3]</sup>这幅画是作者对于理想与正义社会形态强烈诉求的符号象征。

清代华 也创作过《钟馗嫁妹图》。有学者研究,作者借助于此幅图画,描绘了现实生活中存在的

各类魑魅魍魉,尖锐讽刺和批判社会生活各个领域中的丑类、丑行,寄托作者对于清明、安宁与正义社会风气的深切诉求。<sup>[4]</sup>可以看到,这些道教美术作品实质上转化成中国文人深厚情感意绪的载体,流露出浓烈的文人性气息。

“神仙高道”也是道教美术作品中的常见题材。传统文人常常借助笔下的神仙或高道形象,传达他们对于超越红尘、自由放浪生活的强烈憧憬,抒发作者由黑暗或庸常现实带来的内心蓄积的不平之情绪、感思等。例如,著名画家颜辉创作过很多道教绘画作品。道教神仙铁拐李、刘海蟾等是他喜爱描绘的对象。有学者指出,颜辉的画风完全不同于元初的其他人物画风,而是继承了南宋禅宗画家梁楷和牧溪的法脉。他的道教绘画作品多为水墨画,文人气息与韵味十分厚重,笔下的神仙、道士形象大都古怪、丑陋、神态奇异。人物背景幽幽忽忽,如仙境、如冥境,令人有神秘莫测之感。画中创作者意绪、精神、情感有非常突出的流露和表现。明代陈敏政在他的《篁墩集》中谈到颜辉的道教绘画作品时说:“颜生号秋月,妙染非常工。水墨不惮劳,幽冥忽相通。”《李仙图》是颜辉传世的道教人物画中的杰作之一。此图为绢本水墨,画中铁拐李坐于石上,形貌丑陋、衣衫褴褛、披头赤足,手脚和骨骼皆粗大。他神情庄肃,白眼向天,如同正在预测天机。这一浓墨重笔“奇形骇貌”用大特写的方式突兀于颇有“幽冥”色彩的天地中,显得神奇而充满力量感。有评论家点评:这幅作品让人感到创作者强烈饱满的情感意绪,作者是运用粗怪不羁的笔墨营造外部世界和超凡脱俗的奇形骇貌,来表现和宣泄他在乱世中的内心的不宁和焦躁。创作者的主观意志与情感在绘画中体现得非常鲜明。<sup>[5]</sup>总体来说,道教美术往往承载着中国文人雅士诸种复杂而深厚的情感意绪,充当着中国文人精神栖息的自由家园,从而具有浓郁的文人文化气息。

道教美术中常常积淀着厚重的历史文化意蕴。这种厚重的历史文化意蕴包括两个方面内容:第一,道教美术作品往往是以道教经典、道教历史作为其存在的依托和基础,是道教经典与历史的形象化、具象化表达;第二,道教美术作品中往往融入儒家、释家、道家等多种思想文化元素,是多种文化元素凝结的综合性艺术。“文化底蕴丰厚是造成任何一种艺术之高雅的重要因素之一,无法想象内容空洞、意蕴浅薄之艺术能够被视为高雅艺术。”<sup>[6]</sup>

道教画题《葛洪移居图》为历代画家常用之题,

绘画主题依据的是道经中葛洪移居罗浮山炼丹之事迹。据《宣和画谱》记载,五代已有黄筌、李 画过《葛洪移居图》,现存的有元代王蒙《稚川移居图轴》和清代胡 的扇面《移居图》。王蒙画以山水为主体,构图繁复。此图无年款,大约作于元末乱世,上用篆文题“葛稚川移居图”,旁用行楷题识:“予昔年与日章画此图,已数年矣。今重观之,始题其上,王叔明识。”胡 所作扇面为金笺本设色画,此画比王蒙所作少了隐逸色彩,多了生活气息。画右上角有题识:“葛仙翁移居图。癸巳秋七月,画为大宗老社长。胡 。”<sup>[7]52</sup>再如,道教经典中丘处机谒见成吉思汗的历史事迹也是道教绘画中常见题材。绘画史上有多幅《雪山应聘图》,其中分别属于元代、清代的各一幅最为著名。描绘了全真龙门派祖师丘处机带领他的十八位弟子去谒见成吉思汗的路上的情景。属于元代的作品,现藏于北京白云观,图左下方题有“元人真迹,完颜崇厚识”。属于清代的作品作者为陈鉴,画于道光十二年。<sup>[7]54</sup>总的来说,道教美术作品常常以道教经典、道教历史作为其存在的依托,将道教史实加以形象化、具象化。这样,道教绘画与道教经典往往会形成相互印证、相互呼应之关系。道教史实进入绘画成为道教美术的题材,又使得道教美术拥有深厚、丰富的文化历史底蕴。这种深厚的历史文化积淀使得道教美术“雅”之精神愈发鲜明。

有些道教美术作品中融入儒释道的内容,使得道教美术呈现出多元文化特征,成为多元思想文化凝结的综合性艺术。位于贵州省荔波县的积道宫中有一幅明代壁画《桃源论道图》。壁画描绘的是儒、道家人物端坐于松间岩石之上谈玄论道的情景,一派儒道和合之气氛。人物的背景是缥缈、玄远的自然山水,以及高卧于巅峰白云之间的数座宫观。画中一位高士面庞清癯,身材修长,着青绿长衣,下颌高昂,面部表情淡定、平和,神色宁静。身前石上铺一张大幅宣纸,双腿盘曲安坐于岩石上,右手执笔高举于胸前,左手轻捋垂胸长髯,完全是清静无为洒脱倜傥的道家人物风姿。画中另外一位雅士则是长袖宽袍,头顶方帽,袖手于胸前,气定神闲,安坐于巨岩上,完全是洞穿世事的儒者气度与做派。两人仿佛是在切磋技艺、谈玄论道,两人身后的背景是自然山水。有学者谈到中国绘画中自然山水的意义时指出,自然山水一方面昭示出的是世俗人生对悠闲宁静生活状态的慕求,以及对闲适心灵状态的渴望,所谓:“尘嚣缠锁,此人情所常厌也……然则林泉之志,烟霞之侣,梦寐在焉,耳目断绝,会得妙手郁然出之,

不下堂筵,坐穷泉壑,猿声鸟啼,依约在耳,山光水色,漾夺目。此岂不快人意,实获我心哉?此世之所以贵夫山水之本意也。”<sup>[8]</sup>另一方面,自然山水可以把人的精神引离喧嚣躁动的尘世,作为了悟人生的机缘和寻求心灵解放的手段而令人陶醉,与道家所追求的终极性人生境界和精神境界相契合,成为道家精神境界的符号表征。据此可以说,儒、道家人物以及自然山水共存于《桃源论道图》中,说明这幅道教壁画已经不单单是纯粹道教题材的壁画,而是融入了大量的儒、道家文化元素,蕴涵着浓郁的多元思想文化气息,体现出多元文化交融的艺术风貌。换一个角度来说,多元文化元素全面融入道教美术作品之中,使得道教美术的文化底蕴愈发深厚,“雅”的特色显得格外鲜明与浓郁。

道教美术往往浸泡于皇室、贵族社会的祭祀、庆典等宗教文化活动之中,与统治阶级的政治、宗教、文化生活相交织扭结。在这种情形下,道教美术甚至成为帝王权力的象征,彰显出统治阶级的崇高威权与宏大气魄,熔铸为皇室文化艺术的重要组成部分。从这个角度来说,道教美术又濡染着庄严、崇高的庙堂性、贵族性,赋有“雅”之精神。

那些侵入帝王敕造的宫观之中的道教壁画,就散发着崇高、庄严的庙堂性、贵族性之气息。北宋著名画家武宗元创作的《朝元仙仗图》,据学者考证,是武宗元为皇室宫观——玉清应昭宫壁画所作样稿。此图长600厘米,高46厘米,绘东华天帝君、南极天帝君率领众仙官侍从,排开仪仗去朝见玄元皇帝的情景,人物众多,场面浩大。每一人物都有题名牌,共87名。前有仗剑神开道,未有披甲神王殿后,两位主角比其他人物略为高大,头有光轮,非同寻常。众神仙神态不一,动静有别,服饰各按其身份,多姿多彩,布局疏密有致。其间夹有花草树木,队列两侧曲径栏杆,人物手中器物、兵器、仪仗种类繁多,描画细致。人物大多面向前方,也有回顾、侧身者,衣裙饰带,宝幡锦旗一律向图左飘动,颇得“吴带当风”之法度,表现出众仙驾云御风、飘然徐行的气势。可以看到,这幅画幅面极其开阔,画中意象极繁复,神仙形象伟岸崇高,神仙出行场面气势恢弘,呈现出辉煌、绚烂、壮观的宏大气象。可以想象,这种图画一旦铺陈于帝王敕造的宫观墙壁之上,必将呈现出崇高、壮观之气势。它们映照着统治阶级的政治威权与崇高气魄,成为统治阶级巨大威权与气魄的符号象征,也映射出帝王“权力美学”的大体风貌。

另外,存在于皇室宫观中的壁画也常常融进帝

王的祭祀、庆典活动之中,成为王室祭祀与庆典活动的参与者和见证者,对王室祭祀、庆典活动的顺利完成起到积极的辅助作用。葛兆光先生曾谈到,在宏大的皇家祭祀仪式当中,“人们可以想象周围有紫气环绕,可以想象有神人降临,可以想象自己飞升天空,可以想象仙女翩翩起舞……不仅要想得奇妙,而且要想得虔诚,真正进入幻觉,‘不可以空静寂然无音响,趋拜而退也’……仪式上,星灯闪烁,烟雾缭绕,道教的法术中,诡秘奇幻,变化莫测,道教的壁画仙姿绰约,瑞气浮升,道教的音乐钟磬齐奏,笙竽和鸣,更令人‘临目内思,驰心有诣’。令人‘灵气相感,不由正衿’。置身在这种气氛中的人,怎能不精血沸腾、心动神摇,怎么能不想到昆仑、方丈、瀛洲、蓬莱,想到玉皇、老君、玉女、仙人,想到自己上天入地、周游九霄、腾云驾雾,出将入相、入了富贵温柔之乡!”<sup>[9]</sup> 道教壁画包括其他道教艺术与皇室祭祀、宗教文化活动共融共在,成为皇室祭祀与庆典活动不可或缺的组成部分,参与、辅助祭祀、庆典活动的圆满完成,亦步亦趋地迎合帝王宏大的政治叙事之需求,充当帝王意志、思想的宣传者与代言人,或者成为帝王、统治阶层崇奉神灵、神仙的文化艺术表征。透过这些壁画作品,也可以发现帝王、贵族阶级深重、浓郁的神仙情节、崇道意识。总的来说,存在于皇室宫观中的道教壁画,永久地嵌入皇家祭祀空间中,参与、见证皇家祭祀活动,成为皇室祭祀、文化活动不可或缺的组成部分。从这个意义上说,道教壁画乃至道教美术具有崇高、庄严的庙堂性、贵族性之特征,从而禀得鲜明的“雅”之精神。

## 二

道教美术“雅”之精神的形成与整个道教成长、发展的特点与规律是密切关联的。道教在其发展过程中,一方面一直未脱离社会基层,在社会基层广泛传播与发展;另一方面得到了统治阶级、贵族阶层的支持与拥护,向着上流社会蔓延、成长。道教高道又与同时代的文人密切交往,道士、道教与中国传统文人之间存在着思想、观念上的互动。那么,伴随着道教成长、发展而来的道教美术必然受到统治阶级、文人阶层思想观念、审美趣味的深刻影响,这就决定了道教美术“雅”之精神的形成。

在道教成长、发展的过程中,道教曾不断地发生着分化,沿着上层贵族社会与民间底层社会两个方向发展。道教侵入上层社会与贵族、皇室阶层以及文人阶层发生联系,导致道教文化包括道教美术必然濡染浓厚的文人化、贵族化、庙堂化气息,彰显出

“雅”之特色。例如,东晋葛洪站在维护统治阶级的立场对民间早期道教进行改造。他系统总结战国以来神仙方术的理论,在《抱朴子内篇》中为道教构造种种修炼成仙方法,并建立了一套成仙的理论体系,丰富了道教的内容。葛洪攻讦民间早期道教,诋毁农民起义,提出以神仙养生为内、儒术应世为外的主张,将道教的神仙方术与儒家的纲常名教相结合,宣传道教徒要以儒家的忠孝仁恕信义和顺为本,否则,虽勤于修炼,也不能成仙,为上层化的官方道教奠定了理论基础。高级贵族阶层参加道教活动的人也日益增多,这些贵族人士参加道教以后,必然把他们的观念思想也带入道教之中。作为道教文化组成部分的道教美术必然要受到贵族阶层观念、思想的影响,从而烙印上贵族阶层、上流社会的审美旨趣。

再如,道教在唐代受到统治阶层的高度崇奉,统治阶级一方面利用拉拢道教,使之为巩固政权维护统治服务,另一方面通过统治者、贵族个人对道教观念、理论产生影响,使得道教理论与思想能够更好地迎合统治阶级政治叙事之需求,为统治阶级的道德宣传提供强大支持。唐高祖李渊、唐太宗李世民、唐高宗李治、唐中宗李显、唐睿宗李旦、唐玄宗李隆基等都有浓郁的道教情节,他们毕生与道教高道有着密切的交往与切磋。在这些交往当中,帝王、贵族阶层的思想观念必然影响着道教高道,从而影响道教包括道教艺术发展的观念、思想等,帝王、统治阶层的审美情趣、审美观念也会通过对道教高道的影响而影响道教艺术。<sup>[10]</sup> 唐代统治者把崇道作为基本国策,一直积极地推行这一政策,直到这个朝代的终结。宋代君主也多崇奉道教。宋徽宗赵佶一贯崇奉道教,他曾宠信道士,利用道士编造政治神话,还积极地搜集、整理、编写和刻印道籍,又多次下诏在全国搜访道书,并设立书艺局和经局,整理和校勘道籍。他亲自指导、监督全国范围内的宫观建设工作,还命全国州府皆建神霄玉清万寿宫,供奉长生大帝君和青华帝君之神位,各宫皆拨田产千亩,装饰极为华丽。徽宗又命各地洞天福地皆修建宫观,塑造圣像。宋徽宗曾宠信高道刘混康、林灵素等人,与他们有着密切交往,切磋道教,并且曾经积极利用道教为皇室政权的稳定服务。可以说,中国道教向着上层社会发展,与统治阶层、贵族阶层发生着密切的联系,存在着观念、思想层面的互动关系。贵族人士在受到道教教义、理论影响的同时,他们的思想观念反过来也深刻地影响着包括道教艺术在内的道教文化观念与思想。那么作为道教文化组成部分的道教美

术必然也会受到统治阶级、贵族阶层审美观念、审美趣味的影响与熏陶,从而烙印上庙堂性、贵族性之深深印记。

另外,在道教发展史上,道教高道又始终与传统文人阶层发生着千丝万缕的联系。可以看到,历代高道与他们所属时代的文人之间都曾发生频繁亲密的交往。李白对道教的兴趣终身不衰。他早年在蜀中即开始学道,出川后周游四方,先后居于嵩山、剡溪学道,一直表现出“仙风道骨”之做派,并与一代道教宗师司马承祯有所接触。天宝初他和高道吴筠同隐会稽,在学道方面两人间相互影响。后来吴筠被玄宗征召,他随后也被特征,即与吴筠的推荐有关系。李白与另一位被玄宗特殊尊礼的茅山道士李含光也保持着密切关系。李白被朝廷斥逐出京后,求仙访道的活动更进入高峰期。他曾于青州紫极宫从北海高天师受道,又访道安陵,遇盖寰,为造真。他与当时高道之间常有诗歌唱和。他出京后漫游四方,给人的印象是“仙药满囊,道书盈筐”,宛若神仙中人。他有诗说:“十五游神仙,仙游未曾歇。”他求仙好道的热情也感染了好友杜甫,出朝后和杜甫作梁、宋之游,访道求仙是他们二人活动的主要内容之一。李白和同时道教领袖的交谊,不只表明了他对道教的热衷,更显示了他在道门中的地位。<sup>[11]206</sup>

文人李商隐和道教也有相当密切的因缘。他早年曾有过“学仙玉阳东”的经历,即曾亲自进入道门,从事养炼实践。他后来更和众多道士亲密交往,特别是和女道士的交谊,更引发后人有关隐情的猜测,成为千古以来聚讼纷纭的悬案。他认真研读过道教经典,例如在唐代好道文人间流传甚广的道典《真诰》,他十分熟悉;他与道门高道之间常常有文学交往,对道教的神仙传说更是非常热衷。<sup>[11]208</sup>这种方面表明,他倾心道教,特别是对有关神仙信仰的

内容保持着持久不衰的兴趣和热情。在这一点上,他和李白、李贺等人的情形相似。可以说,在中国历史上,文人与高道之间交往之事件不绝如缕。可以推断,这种交往必定促使文人与高道、道教之间发生深刻影响。一方面,传统文人受到道教教义、观念感染,从而改造自身观念、言行乃至人生志趣;另一方面,文人意识、文人观念也必然侵入、融入道士的思想世界之中,乃至影响着道教的发展、传播方式与途径。作为道教文化重要组成部分的道教美术也必然深受文人意识、文人观念的熏陶,造成道教美术的文人化趣味,烙印上厚重的文人化特色,呈现出艺术“雅”之特色。

#### 参考文献:

- [1] 张明学. 道教与明清文人画研究[M]. 成都: 巴蜀书社, 2008: 43.
- [2] 李素军. 艺术与审美[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2010: 57.
- [3] 潘公凯. 中国绘画史[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001: 55.
- [4] 岳仁. 宣和画谱[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 1999: 59.
- [5] 王伯敏. 中国绘画史[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2001: 80.
- [6] 张怀玉. 人生审美之境[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1998: 77.
- [7] 马天德. 中国古典绘画论集[M]. 贵阳: 贵州人民出版社, 1983.
- [8] 郭熙. 林泉高致集[M]//卢辅圣. 中国书画全书(一). 上海: 上海书画出版社, 1993: 67.
- [9] 葛兆光. 人生情趣·意象·想象力[C]//文史知识编辑部. 道教与中国传统文化. 北京: 中华书局, 1997: 129.
- [10] 卿希泰. 中国道教史(二)[M]. 成都: 四川人民出版社, 1996: 180.
- [11] 孙昌武. 道教与唐代文学[M]. 北京: 人民文学出版社, 2001.