

[封面故事]

符号与山岳： 五岳真形图的图像学探究与艺术化表达

马 杰

中国社会科学院大学宗教学博士研究生，
主要从事马克思主义宗教观及道教历史文化研究

在登封
的中岳庙中，
有大小两通立于明代万历年间的
石碑。

两碑形制古朴，造型简洁，
最为惹人注目是碑上刻画的五组图案，
他们形状诡异，既像是图画，
又好似文字，让人难解其意，
而这正是道教中代表五岳的灵
图——五岳真形图。



五岳真形图作为道教图像体系中的重要组成部分，是宗教信仰与艺术表达交汇的独特成果。它既是一种宗教符号化的图像，承载了古代山岳崇拜的文化记忆，又通过视觉艺术形式展现了道教的宇宙观与信仰体系。自魏晋南北朝以来，五岳真形图逐渐从早期的地形示意图演变为道教护身符，并融入了复杂的宗教象征与符号体系，其内容既包括道教的学说，也体现了将山岳作为天地连接点的宇宙观设想。

研究五岳真形图不仅能揭示其作为道教符图在宗教仪式与信仰传播中的功能，还能为探讨古代图像与符号化思维提供重要线索。作为符号与山岳的交织体，五岳真形图表现出显著的抽象美学特征，其视觉语言以符篆化的线条和几何形态为核心，构建了一种既服务宗教实践又具有艺术价值的图像体系。此外，这些图像的区域化、多样化特征以及在铜镜、玉饰等艺术品上的再现，也展现了其与民间信仰和地方社会文化的深刻互动。

本文旨在从图像学与艺术史的双重视角，探讨五岳真形图的符号化过程、视觉构成及其宗教象征意义。通过梳理五岳真形图的历史发展、分析其抽象美学特征，并结合具体图像实例，以期揭示这一图像体系如何在宗教与艺术之间架设桥梁，成为道教视觉文化的重要代表。

汝到瑶池西，披图问阿母：文本视角下的五岳真形图

“汝到瑶池西，披图问阿母。”^{〔1〕}关于五岳真形图的起源，明代文学家王世贞在《五岳真形图》一诗的开篇便道明了该图在中国传统神话体系中的发端，即源自西方瑶池“阿母”——西王母。但作为具有丰富宗教象征意义的道教灵图，

五岳真形图的起源，与其说是来自渺不可寻的传说，不如说是由历代修道之人累世增订而成。

在可考时间的文献中，“五岳真形图”一词最早出现于两晋时期，成书于317年的《抱朴子》中已经记录了“五岳真形图”，并且将其与道教重要经典《三皇内文》并举，认为道家的符书之中，“最神”莫过于此二者。^{〔2〕}可见在两晋时期，五岳真形图已经是地位极高、广为人知的道教灵图了。葛洪转述其师郑隐对五岳真形图的描述时言其可“辟兵凶逆，人欲害之者，皆还反受其殃”，而真形图的传授也十分隐秘，藏于五岳石室幽隐中，四十年一传，且若非“应得道之人”则不可见。^{〔3〕}



中岳庙明代“大五岳真形图碑”



中岳庙明代“大五岳真形图碑”局部



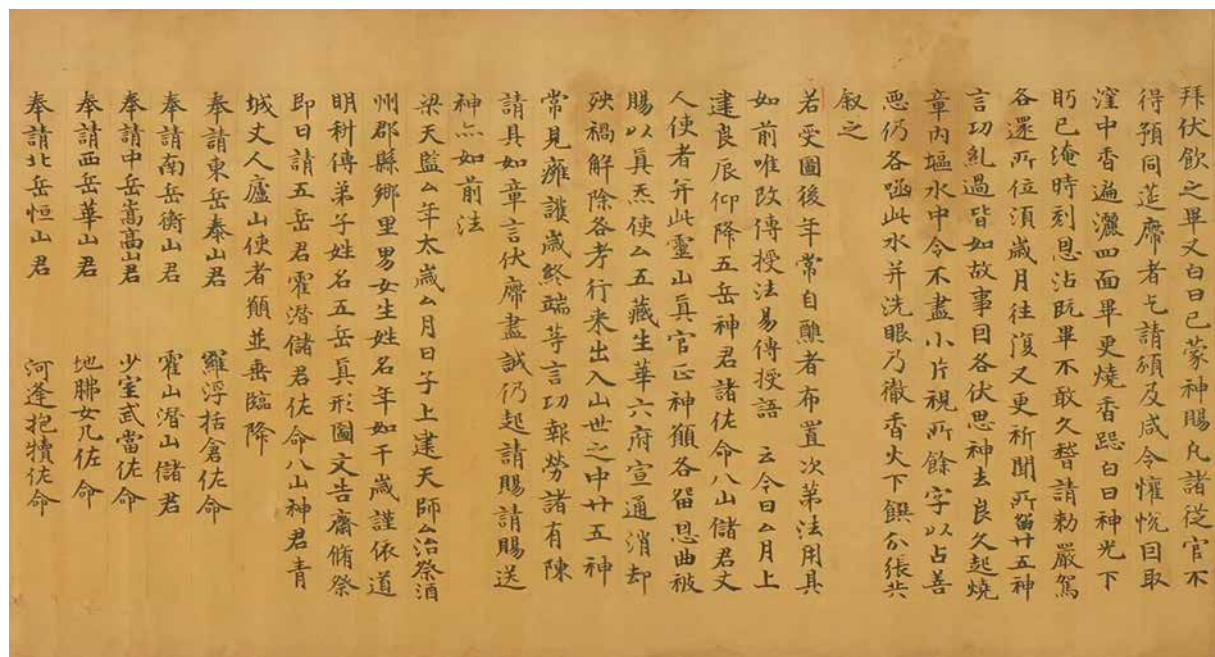
中岳庙明代“小五岳真形图碑”局部

六朝时期，关于五岳真形图起源的记载开始具象化，开始与人间帝王有了渊源，王世贞笔下“瑶池披图见阿母”的典故即在这一时期诞生。《隋书》载六朝时期出现了《汉武内传》一书。在《汉武内传》中，作者借西王母之口详尽叙述了五岳真形图的诸多细节：五岳真形图为三天太上道君依托川源之规矩、河岳之盘曲所创，而“道士执之，经行山川。百神群灵，尊奉亲迎”，此物“至珍且贵，上帝之元观”。^[4]经过汉武帝多次叩首祈请，希望西王母将之下赐，西王母方才允诺，又言可传授董仲舒五岳真形图。这是已知较早系统性阐述五岳真形图渊源的文献，也由此让五岳真形图与上古神话传说有了更紧密的联系。同时，也是在《汉武内传》中首次描述五岳真形图的具体样貌为：“山川盘曲，形似书字。”^[5]

也是在六朝时期，梁代陶弘景所编《真诰》首次记录了《五岳真形图序》并且收录了《授图祭文》和《受图祭文》，在序论中同样描述五

岳真形图由汉武帝求取自西王母的神话，而神话内容行文与《武帝内传》颇为相似，堪称是后者的缩略本。据考，《武帝内传》之文本增加了诸多上清派道经的观点，成书时间或晚于陶弘景所记序论之时间。^[6]这可以表明，在六朝时期，五岳真形图的神话叙事构建已经趋于完成，其本身在宗教层面的使用和传授方法也已经成型。此外，《五岳真形图序》从地理角度开始准确描绘五岳情况，同时又托名黄帝，以南岳无辅佐之山，故绘出霍山、潜山作为南岳储君，又以青城山为五岳上司，庐山为五岳监司，再绘出二山的真形图。至此围绕五岳系统已经呈现出九山真形的情况。

到了北宋真宗年间，道士张君房辑前代古本整理而成《云笈七签》，收录了诸多涉及五岳真形图的文献资料，如《五岳真形图序》《五岳真形神仙图记》《王母授汉武帝真形图》《晋鲍靓施用法》等，其中亦记载了五岳真形图的传授仪式：要求在夜半时于密室或庭中举行，且



法国国家图书馆藏敦煌遗书《陶公传授仪》(P.2559)局部
其中涉及传授五岳真形图的仪式

如若所托非人，则有身死于道路的天罚。⁷⁷ 进一步强调了五岳真形图秘传性和神圣性。完备的仪轨和庞杂的文本表明在宋初，五岳真形图的使用、定义、法则均已经趋于成熟、定型。

从文本角度观察五岳真形图的演化路径可以看到，五岳真形图在文本发展上存在一个从抽象到具象，日趋宗教化、规范化的过程。其于汉晋之际《抱朴子》中已经被确立为道教核心道法，但此时对“真形”的定义是相对抽象的，蕴含早期道教对于山川地形与宗教象征意义的认知，作为符箓的一种，五岳真形图是修炼者进入神秘境界的重要媒介，所谓“**应得道者，入山精诚思之，则山神自开山**”⁷⁸，其文本所呈现出的汉晋玄学的意味浓厚，同时在葛洪的表述中，尚未提及西王母授图的神话叙事。

进入六朝《序论》和《内传》时期，五岳真形图已经开始具象化，虽然仍旧强调玄学意义，“**书形秘于玄台**”，但“真形”本身已经明确，是山川盘曲、形似书字的形式，是一种山川图。而其抽象的定义也从“山神”所看守转为更加传承有序的故事：它由上界西王母所收藏，人间圣王汉武帝祈请传授下界，又由儒教大德董仲舒承其法门，该灵图至此已经完成了由“出世”而“入世”的过程，其逻辑更加完备。真形图作为象征天地宇宙的平面图，它的图像既

符合道教对“真形”的概念化需求，与现世的儒学、君权相融合，同时又存在服务于道士修炼与仪式中的实际用途。

而历经隋唐，道教的宗教化进程进一步发展，北宋时关于五岳真形图的文本阐述已然定型，在《云笈七签》收录的文本中，授、受图时所应有的仪轨亦已完备，且佩戴使用方法、使用时所注意的事项、灵图本身会对使用者造成的影响均在经典中一一阐述。进入宋代，五岳真形图作为一个或许源自原始山岳崇拜的图像，已经完成了宗教化改造，并且在其核心文本的观点下，已经形成了一个将山川地形与宗教象征融合的符号系统。

真形图五岳，遐想结三洲：五岳真形图的图像学分析

五岳真形图，其文本的传承在隋唐时期已经趋于稳定，但经典中关于图本身的绘制方法一直讳莫如深，或有失传，或有意隐藏。目前传世最早记录于经典中的五岳真形图图像收录于明代正统年间印行的《正统道藏》中，其中记录了《洞玄灵宝五岳古本真形图》（下文称“古本”）以及《洞元灵宝五岳真形图》（下文称“洞元本”）两本图案，二者显系同一套图像体系，后者



古本霍山、潜山、青城山、庐山真形图



东汉
铜嵌金西王母东王公画像镜及局部
弗利尔美术馆藏



东汉
铜西王母画像镜及局部
弗利尔美术馆藏



东汉 西王母故事画像石
大都会艺术博物馆藏



汉 西王母龙虎座图画像石
四川博物院藏

相较前者细节更多，且各真形图内外有小字注文，推测为传自北宋《云笈七签》的别本。

二者在图旁均配有“五岳真形文”符篆，又名“三天太上长生符”，其被记载与五岳真形图有同等功效，即所谓“**写如五岳同**”^{〔9〕}，同时在图后写有关于是图色彩的标注，如黑色为山、红色为水、黄色（洞元本记作白色）点为洞穴，小则为丘陵，大则为山岳。可见在原初之时，五岳真形图应为彩色，并非纯粹的抽象符号，而是仍具有一定程度的写实性，即所谓“**画小则丘陵微，画大则陇岫状**”^{〔10〕}，值得一提的是，被认为时代更为古老的洞元本真形图在图示环节还增加了佩戴时所能提供的功效，如驱邪、避灾、治病等等。

较晚成书的《灵宝无量度人上经大法》收录了传世文献记载的另一版本五岳真形图（下文称“灵宝本”），该书被认为是宋元之际符箓派道士编纂，最终成书于明初。可以看到这个版本的五岳真形图的底本趋向于洞元本五岳真形图，所别者，在细节上更为粗糙。但图像的绘制方法无二。

从图像学演化角度，更值得关注的则在东华派重要经典中，成书于南宋初年的《上清灵宝大法》首次出现的两种“五岳真形”（下文称“上清本”）。它们被记录为“上五岳真形”和“下五岳真形”，其中下五岳真形在绘制方法上与洞元本相类似，以小字标识出山中地点，对照古本、洞元本、灵宝本、上清本可见，上清本似乎出现了抄录上的谬误，将原来的东西方位错绘为南北。值得关注的是上五岳真形的绘制方法，可以看到已经呈现出抽象化趋势，虽然对照下五岳真形可见二者存在图像学上的继承关系，但是上五岳真形图开始大量简化图中内容，明显开始由“山水地图”转向“符号”，图中基本看不到较为复杂的“山水盘曲”，也没有标注地名文字以及方位。经典图像抽象化和简化也是宗教在传播过程中所必然会发生的，即繁复的仪轨和教法迁就于传播便捷，逐渐趋向简化。

葛洪在《抱朴子》中所言“**道书之重者，莫过于三皇内文、五岳真形图也**”，又言“**上士入山，持三皇内文及五岳真形图，所在召山神，及按鬼录，召州社及山卿宅尉问之，则木石之**



古本、洞元本、灵宝本中岳嵩山真形图（从左至右）对比



上清本中岳嵩山真形图
左为下五岳真形，右为上五岳真形



遗秘本中岳嵩山真形符

怪，山川之精，不敢来试人”。^{〔1〕}这一描述表明，在早期道教的山岳崇拜体系中，存在“三皇文”和“五岳图”并列出现，并且依托其镇压山怪的情况。

约在宋元之际，《三皇内文遗秘》出现，该书便收录一种进一步抽象化、符号化的五岳真形“图”，并且明确为“五岳真形符”（下文称“遗秘本”）。“遗秘”一词，表明其源自三皇文系统，为后人收罗散佚文献编辑而成，其应自有更高

古之传承。作为明确为“天书”的符文类典籍，《三皇内文遗秘》在道教经典中与五岳真形图部属不同，但二者的图像学渊源仍旧隐约可见，对照古本和洞元本五岳真形图便可知，五岳真形符或许为了便于刻画携带，将整个真形图的方位调整为上西下东，左南右北的模式。相较“图”，“符”的抽象性达到了极致，仅仅抓取五岳真形图中最明显的几处特点，变曲为直，尽量将线条简化，已经基本看不出山水地图的形貌。

符号化的五岳真形图应比宋元之际《三皇内文遗秘》出现得更早，北宋《宣和博古图》就收录了一面唐代五岳真形镜，其内绘制的五岳符文相较遗秘本更为简化，但大体仍旧不离其宗。

明代出现了一种依托于前代图、符，进一步规范化的五岳真形图。从明初开始，各地坛庙多立五岳真形图碑，这或许同明太祖朱元璋对五岳祭祀的重新定义有关，根据东岳泰山洪武三年（1370年）《去东岳封号碑》所叙，朱元璋革除了五岳与世俗皇权之间的关系，只以山水本名称其神，各地树立的五岳真形图碑，或许

正是诠释洪武三年后新政权对五岳崇拜定义的官方产物。

在五岳中，五岳真形图碑已知就有东岳泰山洪武十一年（1378年）刻、万历四十二年（1614年）刻；中岳嵩山万历二年（1574年）刻、万历三十二年（1604年）刻；西岳华山康熙二十一年（1682年）刻；北岳恒山（曲阳）崇祯元年（1628年）刻。这批真形图碑形制十分统一，相较前代变曲为直，线条僵化简略的五岳真形图像而言，对图案进行了美化设计，令其更为圆融，对线条粗细的流畅运用很明显将“图”与“符”进行了融合。在碑文图说上，则增加了何山主何事务，以及官职、生死、贵贱等纲常礼教内容。明制五岳真形图的图案由于散布范围遍及南北，且美观精练，故而影响极大，明清两代在铜镜、铜鼎、饰物、钱币等处均可以见到此明制真形图，后世对五岳真形图图像的认知基本来自于此。

从晋至明，五岳真形图的图像学演化展现了道教视觉文化从地理指引到宗教象征的多维

发展。从早期以地图形式绘制的山水示意图，到北宋后的符号化真形图，该图逐步从写实走向抽象，结合符篆特性形成独特的视觉语言。这一图像学变迁体现了道教从地理学实践到宗教象征系统构建的跨越与发展。

乞得真形图，五岳在指掌：五岳真形图的艺术化表达

作为道教文化中的重要图像符号，五岳真形图承载了道教宇宙观、山岳崇拜以及符篆信仰等多重意涵。其最初以“护身符”的形式出现，功能上用于修道者的护佑与祈福，而图像上的几何化与符号化特征，则契合了道教对“真形”不可知性与超越性的认知。这种源于宗教仪式的实用性图像，在传播过程中逐渐转化为一种具有高度美学价值的艺术形式，广泛渗透至宗教仪式、世俗文化及工艺美术等多个领域。

艺术化的五岳真形图不仅在形式上体现了



明 仇英（款）五星二十八宿神形图卷（局部）
大都会艺术博物馆藏

抽象与象征的高度融合，更在功能上实现了从宗教信物到艺术载体的转型。其图像结构以几何化的山岳形态为核心，辅以符箓纹样与道教标志性符号，通过铜镜、玉饰等工艺形式予以展现。这些载体使其从单纯的道士修炼用具转变为具有文化传播意义的装饰性艺术品，成为联系信仰与艺术的视觉纽带。下文以部分传世文物为例，来探讨这一道教传自天神的符箓是如何跨越宗教界限，最终“飞入寻常百姓家”的。

将五岳真形图制作于器物之上，在宋之前，仅出现于铜镜，这源于道教以镜驱邪之故。《宣和博古图》中所呈现的“唐五岳真形鉴”便是一例：铜镜镜背凸起，制造出十字形山岳状镜钮，居中刻绘中岳嵩山真形图，钮的四端延伸分隔四个区域，分别刻绘东岳泰山、西岳华山、南岳衡山和北岳恒山真形图。宋人记录的唐代器物已然无存，但由于图示尚在，后世多有模仿其形制而创作的铜镜，如上海博物馆藏万历二十七年（1599年）王象乾制五岳真形镜，其设计母题明显源自《宣和博古图》中的唐镜，所不同者在纹饰上更为华贵，并在铜镜内外两周刻有铭文。清乾隆年间清宫曾根据《宣和博古图》仿制过一批造型一致的铜镜，其中亦有这款五岳真形镜。

此外值得一提的是唐玄宗时期，道教宗师司马承祯在开元十五年向唐玄宗进献的含象镜，其全称为上清含象鉴天地镜，是司马承祯作为修道者对于世界认知的具象化体现。^{〔2〕}其镜纹以围成方形的八卦卦象为界，分成内外两区。内区整体呈正方状，寓地方之意，方内在东、南、西、北、中的正位处，各置山纹代表五岳，在司马承祯设计的含象镜中，五岳被进一步抽象为纹路，其是否具有与五岳真形图相似的宗教图像来源，目前尚无明确的证据，但以五岳刻画于铜镜之背俨然是唐代已经流行的做法，司



《宣和博古图》所收
「唐五岳真形鉴」插图



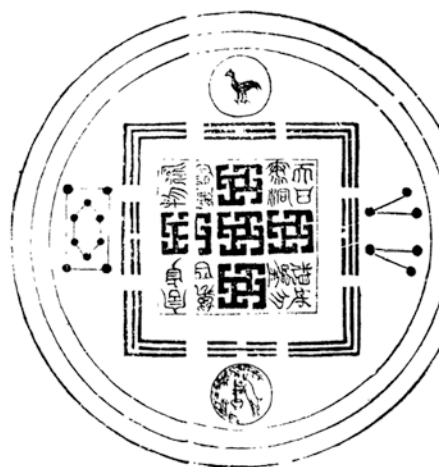
清 五岳真形图镜
故宫博物院藏



明
五岳真形图镜
上海博物馆藏



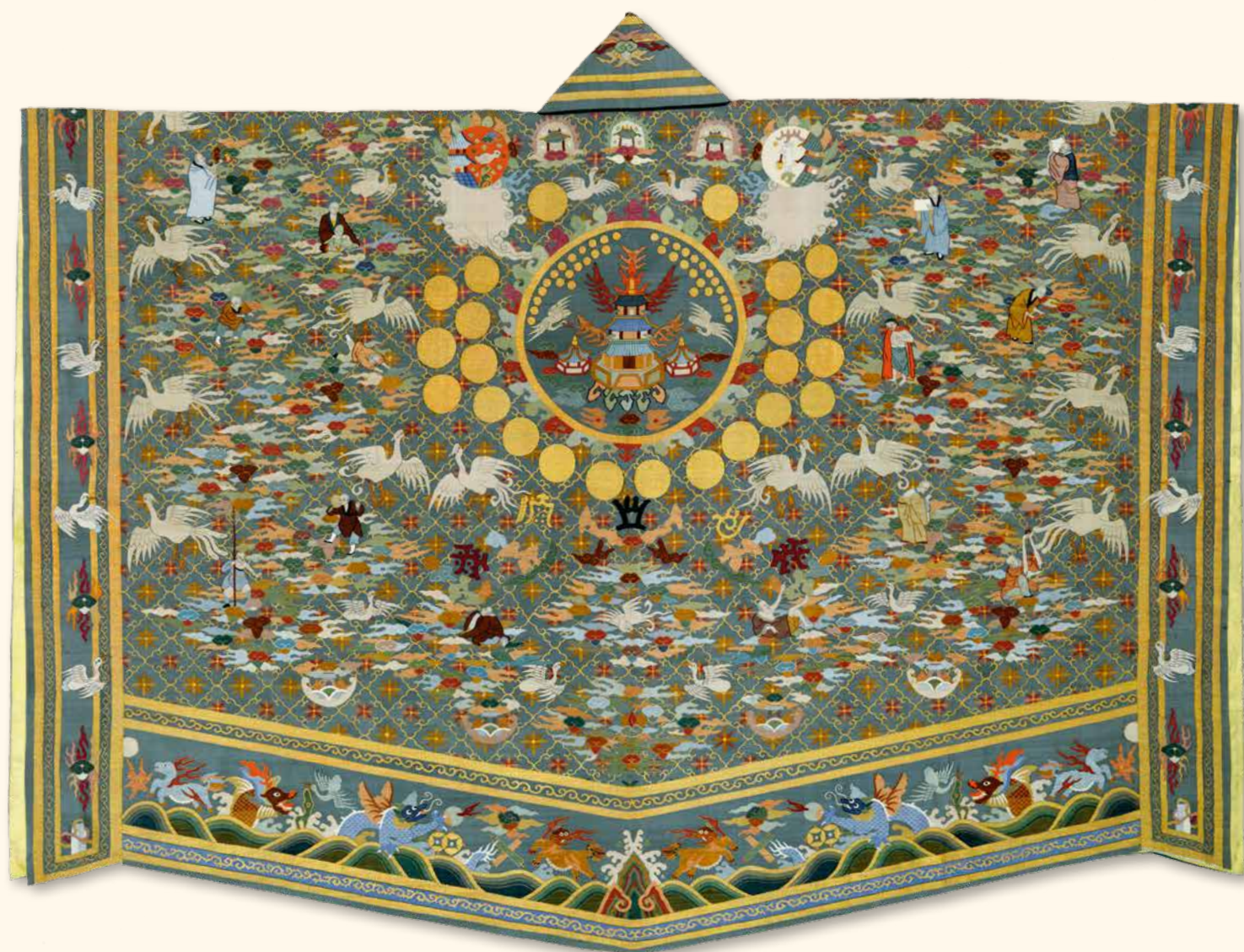
明
五岳真形镜
常州博物馆藏



《上清含象剑鉴图》之“上清含象鉴天地镜”



唐 天地含象五岳纹镜及拓片
上海博物馆藏



清 缂丝降衣及局部
罗德岛设计学院博物馆藏
降衣为道教仪式中所用的一种服饰



清 刺绣云龙仙鹤纹降衣及局部
罗德岛设计学院博物馆藏



清 黑色地绣花鸟龙虎纹降衣
明尼阿波利斯艺术博物馆藏



清 绿色地绣八宝龙虎纹降衣
明尼阿波利斯艺术博物馆藏

清 五岳冠
费城艺术博物馆藏



马承祜亦是在此基础上进一步创制。此类铜镜图案记述于司马承祜的《上清含象剑鉴图》中，上海博物馆、洛阳博物馆均收藏有图案一致的铜镜，后世名天地含象五岳纹镜、日月星辰八卦纹镜者均为此物。

唐宋之后，由于明代官方大力传播五岳真形图，明代之后以五岳真形图为母题而创作各类艺术品迅速增多。在宗教场合中，五岳真形图依然在道教中占据重要的地位，广泛出现在斋醮仪式上所使用的法衣、冠帽上。同时，真形图的宗教意涵开始淡化，甚至由于其高古的来源及玄奥的内涵，在明末工艺美术的复古风潮中成为仅体现古意的装饰纹样，成为文人士大夫的案头陈设。如台北故宫博物院所藏明代五岳真形图墨，正面纹样为五岳真形图浮于沧海之间，背面为朱之番题字，文字内容大体上表达出希望借翰墨遨游五岳十洲的幽怀，而绝少宗教意涵；此外台北故宫博物院还藏有清代印谱《印选》一册，其中收录有“五岳真形图”朱文长方印一方，同册所收印鉴以“有花方酌酒”“友仙”这样的闲章为主，从此推测此印的



《各样巾制》之“五岳”

首尔大学奎章阁韩国学研究院藏



明 五岳真形图墨（正、背）

台北故宫博物院藏

阅读链接

五岳真形图与明代制墨

◎ 明代中晚期制墨业兴盛，表现在产品上就是墨锭的形制与花样推陈出新，甚至还出现了专门描绘不同墨锭形状、纹饰的墨谱。在明末复古思潮的影响下，这一时期墨锭多有仿古的形制或纹样，诸种复古纹样中即包含五岳及五岳真形图（或四岳真形图），如《方氏墨谱》所收“四岳”墨、“五岳铭”墨、“五岳五款象形”墨；《墨苑》所收“五岳真形图”墨、“五岳四渎”墨、五岳图墨。



《方氏墨谱》所收「四岳」墨



《方氏墨谱》所收「五岳铭」墨、「五岳五款象形」墨



性质，可见其亦是脱略宗教意涵的文人雅玩。

五岳真形图的影响不仅局限于中国，1676年，曹洞宗寿昌派开山鼻祖东皋心越东渡日本，东皋心越不仅佛学高广，对道教的认知同样十分精深，他在诗文中曾专门提及他对五岳真形图的看法，曾言五岳真形图为“**世人渡江航海随身带之，可却风涛之险**”⁽¹³⁾，可见在明清时期，五岳真形图同样在“世俗化”。原本是道士入山修行护身的山岳护符，在沿海则被赋予了避免风波危险的功能。心越东渡后，五岳真形图被其带入日本，江户时期水户藩大名德川光圀与心越交好，德川光圀号常山，其花押便是模仿五岳真形图中北岳恒山而来。五岳真形图传入日本后又为金峰山寺修验道（修验道，日本山岳信仰受外来宗教影响下产生的一种修行方法，信众需在灵验之山中修习，其主要参考了密宗经典为修习体系，故也被视为佛教一派）所使用，形成日本独特的方形长柄五岳真形镜。相传，修验道入山修行时均携带该镜，吟唱真言便可以辟邪护身。而到了日本近世，还出现了专门搜集各种版本五岳真形图的专书，即由横山润编辑的《五岳真

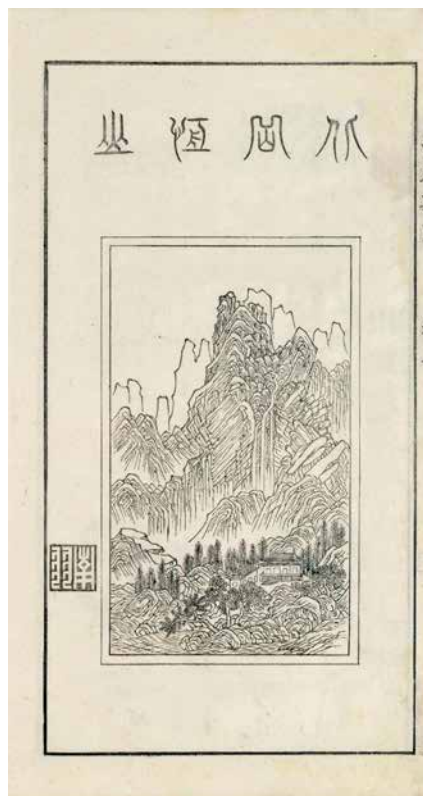
《墨苑》所收五岳图墨



《墨苑》所收「五岳真形图」墨



《墨苑》所收「五岳四渎」墨





德川光圀花押



江戸時代 五岳真形图方柄鏡
东京艺术大学美术馆藏





横山润编辑的《五岳真形图集》所收各版本五岳真形图

形图集》，其中收录了包含“月令广义五岳真形图”“衡岳志五岳图”“石刻五岳图”“方氏墨谱四岳图”在内的多种中国古典籍中出现的五岳真形图。其所收版本多样，搜集全面，从中亦可见五岳真形图在当时日本的流布情况。

五岳真形图的护身符性质在朝鲜半岛更受欢迎，在朝鲜王朝被广泛运用于甲冑、枕头以及诸多织物纹样中，其道教含义已被冲淡。如美国大都会艺术博物馆收藏的朝鲜王朝时期的五岳真形图甲冑，道教的五岳真形图与佛教的六字大明王咒共同绘于甲冑之上。而在朝鲜宫廷，还出现了以五岳真形图为主要纹饰的“五山枕”。五岳真形图在朝鲜的“世俗化”不仅是一种实用性需求的体现，更是对传统宗教符号系统的一次文化延续与创新。在这一过程中，其抽象的宗教象征被赋予了更广泛的社会功能，成为军事和民间信仰的重要组成部分。

五岳真形图最初功能是护佑、指引、辟邪，其表现形式不过为书写于纸上的符箓。这种图像在几何化与符号化设计中体现了对“真形”不可知性和超越性的宗教理解。但随着明代官方对五岳崇拜的祛魅，帝君让位于山灵，五岳真形图的严肃性逐渐被解构，令该图趋于世俗化，并迅速作为护身符广泛流传于汉字文化圈，它从宗教象征演变为社会文化符号的过程，也是宗教逐渐在近世世俗化具象体现。

五岳真形图的符号意义源于对山岳崇拜与道教宇宙观的深度结合。作为宗教符号，其核心概念“真形”蕴含道教对宇宙本质的认知。道教认为“真形”代表山岳的内在灵气与超越性形态，其抽象的符号化表达形式与道教特有的象征思维密切相关。在五岳真形图中，每一座山岳不仅是地理实体，还与五行学说、八卦方位相对应，形成了天地人三者相通的宇宙模型，道教对于宇宙的动态认知隐藏于其中，其抽象化的图



朝鲜王朝
五岳真形图甲冑
大都会艺术博物馆藏





朝鮮王朝
五岳眞形圖棉甲（正、背）
大英博物館藏

形不仅象征着地形，还传递出道教对能量流动的理解。每一座山都以特定的符号语言呈现，例如在《灵宝无量度人上经大法》中，山岳的形态被描绘为相互交织的线条，暗示着气与形的统一，同时通过符篆标注山岳方位和河川走向，描绘了一个层次分明的宇宙模型。这种图像不仅用于祭祀和修行，还用以指导道士在地理空间中的行走与冥想。符号化的设计体现出道教符图作为宗教信物的高度抽象性。

在视觉语言上，道教的五岳真形图经历了从地理地图到抽象符号的演化。在魏晋时期，五岳真形图以地理形态呈现，强调山川地貌的实际形状。随着道教的宗教化进程，其图像逐渐向符号化和抽象化转型，呈现出几何化与线条化的特点。这一演变不仅体现在图像的形式上，还体现为其视觉结构的宗教意义。唐宋时期的五岳真形图开始以几何符号和符篆形式出现，例如在《洞玄灵宝五岳真形图》中，山岳



清 蓝色地彩绣郁罗萧台
神仙云鹤纹降衣（正、背）
俄勒冈大学艺术博物馆藏



清 白色地盘金彩绣郁罗萧台
八宝暗八仙纹降衣（正、背）
俄勒冈大学艺术博物馆藏



清 绿色地盘金彩绣郁罗箫台五岳真形图云龙纹降衣（正、背）
俄勒冈大学艺术博物馆藏

以方形和曲线表达，辅以符篆和地名标注。此时的五岳真形图已经脱离了单纯的地理图示，转而成为道士修行和祭祀的视觉工具。而随着市民阶级崛起，宗教日趋世俗化，修行和祭祀的秘传之法开始解体，伴随着明太祖朱元璋公开的祛魅：“岳渎之灵受命于上帝，非国家封号所可加。”五岳真形又“回到”人间，宗教图像开始与世俗文化互动，这已是近世以来所有宗

教所遭遇的情境，汉季面对上神只是不断叩首的刘彻与明季谈笑去瑶池问阿母的王世贞可作一前后照应。紫

注释

- (1) [明] 王世贞《弇州四部稿》卷四十五，《影印文渊阁四库全书》第1279册，北京出版社，2012年，第573页。
- (2) [晋] 葛洪《抱朴子内篇·遐览》，收录于王明《抱朴子内篇校释》卷一九，中华书局，1985年，第336页。



- (3) [晋] 葛洪《抱朴子内篇·遐览》，收录于王明《抱朴子内篇校释》卷一九，第336页。
- (4) 张继禹主编《中华道藏》卷四十六，华夏出版社，2014年，第164页。
- (5) 张继禹主编《中华道藏》卷四十六，第164页。
- (6) 董舒心、李剑锋《〈五岳真形序论〉与〈汉武帝内传〉〈海内十洲记〉之成书》，《齐鲁学刊》2018年第4期，第116页。
- (7) [宋] 张君房《云笈七签》卷七九，中华书局，第1807页。
- (8) [晋] 葛洪《抱朴子内篇·遐览》，收录于王明《抱朴子内篇校释》卷一七，第336页。
- (9) 张继禹主编《中华道藏》卷四，第350页。
- (10) 张继禹主编《中华道藏》卷四，第363页。

- (11) [晋] 葛洪《抱朴子内篇·登涉》，收录于王明《抱朴子内篇校释》卷一七，第336页。
- (12) 周绍良主编《全唐文新编》第五部第一册，吉林文史出版社，2000年，第12702页。
- (13) 浦江县政协文史资料委员会主编《东皋心越全集》，浙江人民出版社，2006年，第385页。