



祈雨召神顯靈驗

傳宋李公麟〈爲霖圖〉的道法意涵

■ 詹鎮鵬

國立故宮博物院藏傳宋李公麟（1049-1106）〈爲霖圖〉是一幅設色絹本立軸，圖寫祈雨靈應、眾神降示之象，題材特殊卻乏人關注，製作年代及圖像意涵有待釐清。除印鑑、畫風以外，神祇名號及組合亦是判定作者及斷代的視覺證據。本文結合圖像及文獻，將〈爲霖圖〉置入宋元道釋視覺文化的脈絡去觀察，分析圖中兩位雷部神將，與南宋至元朝東南沿海地區興起的五雷法的淵源。雷部神將扮演溝通天人的使者，而雷電風雨諸自然神布雷施雨，旨在發揚道教法術之靈驗力，附帶驅邪祈禳的寓意。

〈為霖圖〉（圖1）傳宋人李公麟繪製，它由上至下依次繪有七位神祇：左上角持風袋的風伯一側，雨師著長袍，手執一尖頭條狀物，似為笏板，側背向觀者。呈女相的電母雙手持鏡，在其身前的雷公，獸首人身、後背生翅且負鼓三個，身形比例相對放大。天空中層，兩位雷部神將分別是鄧天君、陶天君，鳥喙人身，火焰繞身，與後方的雷公形成對角反方向。下方近景，一位驅乘水龍施雨的將吏，身著袍服，外披鎧甲，手持笏板，長髯、衣襟及飄帶向後飛揚。其目光引向左下方，用青綠色調描繪的山地礬頭，上立一主持謝雨儀式之法師，著青色長袍，外束腰帶，頭戴幘頭，雙手高舉笏板。他與身旁執三角旌旗的使者和老虎，一同仰首迎望虛空之中乘雲而降的仙聖。

該畫曾著錄《故宮書畫錄》、《故宮書畫圖錄》，卻長期乏人關注，以致其作者和年代混沌不明，圖中神祇名號及宗教意義未經深入解讀。〈為霖圖〉描寫祈雨召神之靈驗，圖像又是如何切實反映同時代的宗教特徵？本文擬先考辨其圖像風格、著錄題跋及遞藏印鑑；再結合圖像和文獻證據，考察畫中的雷神母題與南宋至元朝東南地區興起的五雷法之淵源，以揭示其道法意涵。

圖像作者、年代諸問題

〈為霖圖〉無作者題款，僅右上角緣有瘦金書題籤：「李公麟妙筆」，



圖1 傳宋 李公麟 為霖圖 軸 絹本設色 縱100.8，橫42.7公分 國立故宮博物院藏



圖2 傳宋 李公麟 為霖圖 局部 國立故宮博物院藏

後有「御書」朱文方印（圖2），連同畫心左上角一方「宣龢」朱文連璽印，看似是歸入李公麟名下且曾入藏宣和御府的證據，實則存在不少疑點。首先，北宋《宣和畫譜》著錄入藏御府的畫目中，未見以「為霖圖」為題或和祈雨相關的品名。李公麟雖以善繪宗教畫而揚名後世，從別號「龍眠居士」，不難想見他身為學佛悟道的在家居士，對宗教畫題的喜好傾向。宋徽宗（1082-1135；1100-1125 在位）崇信道教的背景，無疑主導著皇室蒐求瑞圖的力度，不過，綜觀《宣和畫譜》所錄御府皮藏的一百零七幅李公麟畫目，一半比例（約五十幅）明確指涉佛教主題，說明他與道教無甚交集。¹ 儘管有理由相信《宣和畫譜》也存在一定局限性，未收錄全部的祕閣藏目，傳徽宗的御筆題籤和

御府鑑藏印之真實性，仍值得質疑。畫心僅存「宣龢」一印，與宣和藏印的固定組合及騎縫印章皆有較大出入。² 今日較多可靠的「宣和」名品可供參考，幅上宋徽宗之題籤，幾乎全部帶作者、畫名，如「衛賢高士圖」、「韓滉文苑圖」皆連為一體。此題畫法至南宋（1127-1279）皇室仍見沿襲。依照宋徽宗為《勘書圖》左右邊沿各署「王齊翰妙筆」和「勘書圖」，可見僅題「李公麟妙筆」而無品名，恐怕不符其一貫做法。

其次，就視覺構圖和人物形貌，《為霖圖》的風格序列亦晚於北宋。左下方僅露出一角青綠髻頭，緊隨南宋馬遠（1160-1225）、夏珪（約1180-約1230）為代表的邊角式構圖。明代宗教畫，尤其是宮廷主持的大型道釋作品，如山西



圖3 15世紀 佚名 寶寧寺水陸畫 軸 絹本設色 縱121，橫61.5公分
往古為國亡驅一切將士衆 山西博物院藏 取自山西博物院主編，《寶寧寺明代水陸畫》，北京：文物出版社，1985年初版、2015年二版，圖154。

〈寶寧寺水陸畫〉（圖3）以及法海寺、毗盧寺的明代壁畫，普遍採用大面積朱紅、石青或石綠重彩，局部敷金，營造強烈的色彩比對。〈為霖圖〉以素絹稍施淡墨，在神祇周圍營造出雲霧繚繞的空間景深，承接南宋宗教畫的柔和手法。宋元道釋畫蹟常見以立軸形式再現神祇，



圖4 南宋 佚名 三官圖 天官 軸 絹本設色 縱125.5，橫55.9公分 波士頓美術館藏 取自宋畫編輯委員會主編，《宋畫全集》，杭州：浙江大學出版社，2008，第6卷第1冊，圖45。

或與之附帶的懸像請神、供養功能有關。縱向狹長空間內描繪多位道教神祇從空中盤旋而降，例見美國波士頓美術館（Museum of Fine Arts, Boston）十二世紀天、地、水〈三官圖〉軸。作品共一套三幅（圖4、5），其中以天官為中心的聖眾盤旋環繞而降的雲氣尾徑，與〈為霖圖〉



圖5 南宋 佚名 三官圖 水官 軸 絹本設色 縱125.5，橫55.9公分 波士頓美術館藏 取自宋畫編輯委員會主編，《宋畫全集》，第6卷第1冊，圖47。



圖7 元 佚名 道子墨寶·諸神朝謁圖 冊頁 紙本墨筆 局部 克利夫蘭美術館 (Cleveland Museum of Art) 藏 取自宋畫編輯委員會主編，《宋畫全集》，第6卷第2冊，圖30。

諸神在空中自上而下呈現的「S」形構圖十分雷同，說明兩者在再現神祇降示的邏輯是相通的。上述時代特徵為《為霖圖》之斷代，提供有力參證。

遞藏印章提供進一步線索。首先可以初步確定，畫幅上「宣龢」、「御書」二印及瘦金書題籤應是後世補添，藉此偽託李公麟。據一



圖6 傳宋 李公麟 為霖圖 局部 鄧天君、陶天君 國立故宮博物院藏

組乾隆朝（1736-1795）、嘉慶朝（1796-1820）御府鑑藏印記以及《秘殿珠林續編》，進入清宮收藏之前，鑑藏家孫承澤（1592-1676）在清初向魏象樞（1617-1687）出示此軸，邀之在畫幅上方的詩塘題跋時，已得其名。³〈為霖圖〉的數枚藏章姓名因文獻失載，難以確定印主身份，不過，「剡下戴氏」、「古杭□氏藏畫」二印的里籍地名卻值得特別注意。入元之後，江南漢人習稱南宋故都杭州為「古杭」，⁴這說明該畫很可能經元人收藏，其成畫時間之下限不晚於十四世紀中葉。其次，〈為霖圖〉入藏清宮前，曾藏於浙江杭州和會稽剡縣，推測其製作地點離之不遠，以浙西為中心。

雷部神將及雷法元素

畫中的雷部神將是展現雷法元素最直觀的視覺證據。位處天空中層的兩位雷將，皆上身赤裸，尖喙人身，背生肉翼，火焰、火車繞身。

（圖6）其中，持雷錘和雷鑽者是鄧天君，形象特徵符合《道法會元》多部法術文書關於欸火大神鄧伯溫元帥「鳳嘴銀牙，朱髮藍身，左手持雷鑽，右手持雷錘」、「兩腋生翅」的描述，⁵另見於南宋至元〈道子墨寶·諸神朝謁圖〉。

（圖7）身後額帶三目、左手捧葫蘆、右手持劍的陶天君，與《道法會元》卷九十八〈九天碧潭雷禱雨大法〉中「肉角，紅髮青面，雙目，鶴喙，青身，四翅，龍爪手足，左握雷局，右



圖9 元（13-14世紀）天尊圖 軸 絹本設色 奈良法隆寺藏 取自齋藤龍一編集，《道教の美術》，大阪：讀賣新聞大阪本社，2009，圖81。



圖8 佚名 雷霆歛火張使者秘法 九天飛火符
取自（明）《道法會元》，卷94，收入《道藏》，北京：文物出版社、上海：上海書店、天津：天津古籍出版社，1988，冊29，頁397a。

仗劍，紅裙仙帶」的形象描述吻合。⁶另卷九十四〈雷霆歛火張使者秘法〉所載的「九天飛火符」中，陶天君被繪成「如大神狀」，鳳嘴人身，手執葫蘆狀物，似為火符法器。⁷（圖8）在〈為霖圖〉中，陶天君手持的葫蘆口冒火焰，符合火符法器屬性。

雷部神將常以普化天尊的護法眷屬分列其左右，奈良法隆寺藏元代〈天尊圖〉屬較早存例。（圖9）普化天尊端坐中心，眾帥在近景排成兩列，側身站立的中軸對稱構圖深受佛教圖像（卷軸畫、屏畫）的影響。明清作品承接此類構圖，例如明萬曆四十七年（1619）內府刻本《九天應元雷聲普化天尊玉樞寶經》（京都大學松本文庫藏）扉首



圖10 清 佚名 水陸畫 軸 絹本設色 縱160，橫82公分 北京白雲觀藏 取自李信軍主編，《水陸神全——北京白雲觀藏歷代道教水陸畫》，杭州：西泠印社出版社，2011，頁79、81。

插畫，⁸以及北京白雲觀清代重彩道教〈水陸畫〉軸，鄧、陶天君與張（元伯）、辛（漢臣）天君組合，分列普化天尊左右兩側。（圖10）不同於靜態式分布，〈為霖圖〉突出神將自天而降的動感，白雲觀收藏晚明重彩絹畫亦採用此行進式分布，鄧天君、陶天君共十位神將，連同上方雷電風雨，環繞在武神形象（三目、批髮、騎麒麟、手執鐵鞭）的普化天尊周圍。（圖

11）但是〈為霖圖〉未繪主法者，在明清時期相當罕見。鄧、陶天君從屬神霄系統的神格，其反映的道法思想與神霄及其南宋衍派有關。該道派是北宋政和（1111-1118）、宣和（1119-1125）年間在徽宗的官方支持下，由林靈素（1075-1120）、王文卿（約1083-1153）等道士將其影響力擴散至全國。〈為霖圖〉成畫年代上限當為十二世紀，或可視為五雷法南宋至元



圖11 明晚期 佚名 雷聲普化天尊 軸 絹本設色 縱124，橫75公分 北京白雲觀藏 取自李信軍主編，《水陸神全——北京白雲觀藏歷代道教水陸畫》，頁72。

朝盛行於東南沿海地區的寫照。

雷神崇拜大概發端於唐代，及至北宋神霄派和南宋金丹派南宗的推行，逐漸發展成不同道派共同重視的道法體系。⁹縱觀元末明初編成的《道法會元》集中收錄宋元時期清微、神霄、天心等派的道法及思想，需要召雷和祀雷者佔據頗大比例。施法關鍵在於召請五雷使者，在神霄派專指九天應元雷聲普化天尊（以下簡稱「普化天尊」）統轄的神霄玉府之五雷（天雷、龍雷、神雷、水雷、社令雷）都司。

按照神霄玉府的次第、專司和職能行事，不難發現是以地上凡間的衙府作為藍本，普化天尊則是整個軍事化部門的總司。以法師名義敬寫的符咒，散見《道法會元》多種雷法儀式中，已經發展出模板化的公文格套，針對祈雨禳災而召請的雷部將班，組合依不同派系、地域或存異。按照宋代〈高上神霄玉樞斬勘五



圖12 元（傳）程棨 摹樓璣〈蠶織圖〉局部 絹本設色 縱32.0，橫1232.5公分 弗利爾美術館（Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution）藏 取自浙江大學中國古代研究中心編，《元畫全集》，杭州：浙江大學出版社，2014，第5卷第1冊，圖2。

雷大法〉解釋，「五雷者，與五斗、五星、五嶽同理，皆元始祖炁之所化也。」五炁順布，則四時行焉，萬物生焉。旱澇等災害之所以產生，乃由於陰陽失調，五炁失度。法師加之步罡訣目、秘呪靈符，召請五雷使者，可輔正除邪，「誅鋤早魃，翦滅妖覡」。¹⁰

在〈為霖圖〉中，雷部神將並非依附主尊的從神，其獨立性格反映官將在早期雷法的重要性，也是判定該畫年代早於明代的證據之一。行進式分布更突出法術召請之下，諸神捷疾降示的靈驗性。施行召請神將的雷法，主要目的是有關天候的祈雨、祈晴，以及治病為目的祛除災邪等。召請鄧天君等性格猛烈的雷神，須用鵝或雞、羊作血食祭之，「當圖其形，供養禱之，隨意靈驗，莫可測度」。¹¹ 民間可用黑墨畫有神將圖形的元帥符（見圖8）懸於廳堂門戶，可鎮宅消災，辟除百惡。¹² 傳元人程棨摹樓璣（1092-1162）〈蠶織圖〉一幅冊頁中，描繪織女進行「分箔」工序，養蠶房壁上貼有一張

黃紙，很可能是以黑墨和朱砂印刻畫神將形象的真形符。（圖12）墨書神將形象與繪有鄧、陶天君的〈為霖圖〉意義相通，訴諸驅邪禳災的靈驗力。這種做法與南宋時期，杭州一帶流行在五月五日端午，以艾和百草做成張天師的偶像，或是把其畫像掛於門戶的習俗相似。¹³ 出於震懾或控制為人間帶來災難、疾病的邪靈、惡鬼的心理，是這類圖像流行的主因。

自然神及其圖像格套

除了注入雷法新元素，作者也明確劃分一個天人感應的神聖空間。直接將人物置於山頂，與用於祈雨的多層道壇之理念異曲同工。¹⁴ 這類露天築成的道壇上圓下方，法天象地，其典範可上推至周代明堂設計和古代天子封山祭天地的封禪之禮。當代道士進入室內道場，亦俗稱「入山」。與此同理，畫面描繪法師在山澤之地祈請諸神，將道場比擬為宇宙之「體」，在其中尋求人和自然天地的呼應。



圖14 南宋 馬遠 乘龍圖 軸 絹本設色 縱108.1，橫52.6公分
國立故宮博物院藏

地上的虎與空中的龍，如葛洪（283- 約343）《抱朴子外篇》云：「雕虎畫龍，難以徵風雲」，¹⁵是宇宙陰陽交感的象徵。除各司其職的雷神（風雨雷電）外，「雲從龍、風從虎」，亦代表陰陽二炁交感產生的風雷交加之



圖13 傳宋 李公麟 為霖圖 局部 乘龍將吏 國立故宮博物院藏

象，巧妙運用道教象徵的設計手法，呼應五雷法強調天人感應和內丹修煉的思想。另一方面，道教強調微觀宇宙（microcosm）與宏觀宇宙（macrocosm）相互呼應，龍和虎在宏觀宇宙亦象徵天地。¹⁶

代表水界的龍，又是主司水旱的象徵。如《宋史》及《宋會要》描述畫龍法是由五個環節（置壇、畫龍、祭龍、驗雨、賽龍）構成，當中對畫龍的樣式和方法有詳盡記述。¹⁷南宋陳容（1235年進士，約1200-1266）的墨龍圖，仰賴大面積的淋漓水墨，營造出風雲交匯之際，龍身穿梭其間形成若隱若現的變化之意。陳容雖為儒者，但曾供職於江西龍虎山一帶，這種墨龍圖式很可能深受道教影響，他亦曾自詡其畫可供道觀供養。¹⁸若加以對照，陳容自成一派的寫意潑墨法，與《為霖圖》採近似白描的精細線條勾勒龍身鱗片（圖13），實則大相逕庭。後者在技法形式上更接近杭州地區由畫坊製作的產品，例如馬遠（活躍於1190-1224）在《乘龍圖》（圖14）以墨筆描繪的乘龍仙人，頭帶圓光，行進方向雖與《為霖圖》的乘龍使者互



圖15 元 山西芮城永樂宮三清殿西壁壁畫 局部 雨師 取自金維諾主編，《永樂宮壁畫全集》，天津：天津人民美術出版社，1997，頁152，圖182。



圖16 南宋 四川大足寶頂山大佛灣雷音圖石刻 雷公 取自李巳生主編，《中國石窟雕塑全集·7·大足》，重慶：重慶出版社，1999，頁129，圖130。

反，整體身姿十分接近。馬氏以佛畫為家業，推測同類圖樣當時已廣為流布。官將乘龍的造型，除呼應〈水官圖〉題材為傳神再現《無上黃籙大齋立成儀》中「水官龍駕降，雲錦起滄波」之描述（見圖5），也是道士配合召龍符籙使用的圖式。

雷電風雨組合甚早加以圖像化。雷公、電母形成固定組合，且後者呈女相，當不晚於唐宋之交。¹⁹ 雷公、電母自唐宋以降被雷部吸納，各封得「江赫衝天君」和「秀文英天君」名號，連同風伯和雨師，常在法師施行雷法中扮演迎送、召請和施雷等事。²⁰ 四者之組合在兩宋已成常例，惟視覺形象在不同地區和媒介存在微妙差異。主雷、主電、主風三者，與連鼓／錘鑽、雙鏡、風袋形成相對固定的法器組合，雨師形像則分歧殊異。在〈為霖圖〉中，雨師著長袍、戴冠並且手執笏板的儒士造型，也出現在永樂宮三清殿元代壁畫之西壁。（圖15）〈水官圖〉

上方的雷神由四位鬼卒狀貌者組成，分別擊雷鼓、騎風袋和施雨。（見圖5）上擊連鼓的獸首雷神，除見於〈為霖圖〉外，大足寶頂山大佛灣由南宋趙智鳳（1159-?）設計的描寫佛教輪迴報應的雷音圖石刻也有同類形象。（圖16）兩側各為電母、風伯，共同向觀者傳達嚴懲人間為親不孝的道德震懾。隊伍前方有一位乘龍仙人扮演雨師，手持拂、盤，隨雲施雨。（圖17）

值得一提的是，上述雷電風雨圖像雖年代各異，卻混雜佛道和民間信仰的多重因子。宋代官方層面，祈雨屬於「祀」的一部分，除了雩祀、九宮貴神之祀，社稷、風伯雨師雷神、名山大川等，則是全國通祀的對象。風伯、雨師、雷師，自唐天寶年間（742-756）升為中祀，一直是宋代各級政府祈禱水旱的對象，京師與地方州縣，皆設社稷壇、風伯、雨師壇（雷師附壇），成為官方禮典的重要內容。宋代以降，



圖17 南宋 四川大足寶頂山大佛灣雷音圖石刻 雨師 取自李已生主編，《中國石窟雕塑全集·7·大足》，頁131，圖132。

再現這些神祇的圖像橫跨不同信仰傳統，在社會廣泛傳播，官方祭祀的推廣扮演了重要一環。

結語

綜上所述，推斷〈為霖圖〉年代為十三世紀下半葉至十四世紀初，在浙西繪製。宋室南渡臨安（今杭州），北同金朝政權劃江分治，政治和文化重心隨之轉移至江南，催生杭州和明州（今寧波）活躍的道釋繪畫生產和消費。傳世畫跡除作坊生產的大型套畫，例如周季常、林庭珪〈五百羅漢圖〉以及金處士、陸信忠〈十王圖〉系列，另有一批因循佛畫構圖的道教、摩尼教作品，前述法隆寺藏〈天尊圖〉（見圖9）

即屬佳例。當時江南的宗教繪畫生產之盛，可見一斑。

〈為霖圖〉神祇的行進式分布及雷法元素有別於佛教圖像，雖與李公麟無涉，仍是相當重要的圖像材料，可增進我們對宋元道釋視覺文化的觀察。它屬清宮舊藏並以道釋作品著錄《秘殿珠林續編》，亦反映清朝編修者對該畫的宗教體認。圖中繪有兩位雷部神將，其餘神祇布雷施雨，旨在發揚道教法術之靈驗力，附帶驅邪祈禳的意義。龍神、雷電風雨諸自然神的視覺傳統由來已久，主掌水旱的司職廣泛傳播，後來更被道教雷法吸納。雷部神將不僅扮演溝通天人和驅役水龍的使者，更可藉雷霆神

力驅邪除崇、升降陰陽。雖然無法確定〈爲霖圖〉是否曾用於祈雨儀式，但可確定是以道徒作爲預設觀者和製作對象。

作者為香港海事博物館研究員

註釋

1. (宋) 不著撰者，《宣和畫譜》(臺北：國立故宮博物院，1971，據國立故宮博物院藏景元大德吳氏刻本影印)，卷7，頁9-10。
2. 牛克誠，《宣和御府印格式研究》，《故宮博物院院刊》，2005年1期，頁53-76。
3. (清) 王傑等輯，《秘殿珠林續編》，收入《續修四庫全書》(上海：上海古籍出版社，2002，據清乾隆五十八年內府朱格鈔本影印)，冊1069，頁194。
4. 例如，元人李有輯撰《古杭雜記》，專記南宋故都臨安之軼事。蒙元皇室入主中原後，江南漢人流行以「古杭」指代杭州，如南宋王鑑作《古杭感事》詩；邱葵(1244-1333)《釣磯詩集》收有《懷玉嚴先生謫廣州忽自古杭有書至》詩。杭州元人編集之南戲《宦門子弟錯立身》，題「古杭才子新編」；《小孫屠》，原題「古杭書會編撰」，皆宋末元初編成。
5. 《道法會元》多種五雷法召役部天君的術法及其形象特徵加以描述，例見《道藏》(北京：文物出版社、上海：上海書店、天津：天津古籍出版社，1988，據民國上海涵芬樓影印北京白雲觀藏明代《正統道藏》、《萬曆續道藏》合輯本重印)，冊29，卷56，〈上清玉府五雷大法玉樞靈文〉，頁139b-c；卷57，〈上清玉樞五雷真文〉，頁153c-154a；卷80，〈欽火律令部天君大法〉，頁300b；卷93，〈雷霆三要一炁火雷使者法〉，頁390a-390b。
6. (明)《道法會元》，卷98，〈九天碧潭電禱雨大法〉，收入《道藏》，冊29，頁423a。
7. (明)《道法會元》，卷94，〈雷霆欽火張使者秘法〉，收入《道藏》，冊29，頁396c-397a。關於雷部神將形象及圖文對應關係的深入探討，參見尹翠琪，〈《道藏》扉畫的版本、構成與圖像研究〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，43期(2017.9)，頁44-49。
8. 有關法隆寺〈天尊圖〉軸中神祇名號，以及明萬曆四十三年(1615)、四十七年(1619)內府刻本《玉樞寶經》扉畫設計的研究，參見 Maggie C. K. Wan, "Image and Efficacy: The Frontispieces to the Wanli Emperor's Yushu jing," *Artibus Asiae* 75, no. 1 (2015): 45-82.
9. 唐天寶五年(746)四月玄宗下詔，將雷師列入國家祭祀的譜系。見(唐)杜佑撰，《通典》，卷44，收入《景印文淵閣四庫全書》(臺北：臺灣商務印書館，1983，據清內府御製重刻本影印)，冊603，頁550。宋代雷法發展，參見松本浩一，〈宋代的雷法〉，《社會文化史學》，17期(1979)，頁45-65；Michael Strickmann(司馬虛)著，安倍道子譯，〈宋代的雷儀—神霄運動と道家南宗についての略説〉，《東方宗教》，46期(1975.10)，頁15-28；李遠國，〈神霄雷法——道教神霄派沿革與思想〉(成都：四川人民出版社，2003)。
10. (宋) 王文卿撰，〈高上神霄玉樞斬勘五雷大法〉，收入《道藏》，冊29，頁165c-166a。
11. (明)《道法會元》，卷57，〈上清玉樞五雷真文〉，收入《道藏》，冊29，頁154a-c。
12. 此類墨書的神將真形符咒之功能及使用，參見 Shih-Shan Susan Huang, *Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2012), 328-331.
13. (宋) 吳自牧，《夢梁錄》(杭州：浙江人民出版社，1980)，卷3，〈五月重午附〉，頁22；(宋) 陳元靚編，《歲時廣記》，收入《叢書集成新編》(臺北：新文豐出版公司，1985)，冊43，卷21，頁439。
14. 祈雨專用的三層道壇，見《靈寶無量度人上品妙經》(收入《道藏》，冊1，卷47，頁320c) 記祈禳水旱的設壇之法。祈禳水旱的設壇之法。成於十二世紀的《道門定制》中保留一張三層式的壇圖，自稱可上溯至唐代張萬福(活躍於八世紀)、杜光庭(850-933)的科門規範。(宋) 呂元素編，《道門定制》，收入《道藏》，冊31，卷8，頁739c。同時間王文卿(1093-1153)記述五雷法專用的「祈雨壇式」也是黃土築壇三層，更詳列各層尺寸。(宋) 王文卿撰，〈上清玉府五雷大法玉樞靈文〉，收入《道藏》，冊29，頁143c-144a。
15. (晉) 葛洪，《抱樸子外篇》，收入《道藏》，冊28，卷42，頁324。
16. 唐宋時期大量論述丹道的道經，無論是經名或內文，常以「龍虎交媾」形容煉製金丹的互動反應。龍和虎在丹道家眼中各自代表鉛和汞，鉛汞合煉，求得變化以成金丹。外丹理論引入內丹道之後，龍和虎又是人體神炁性情的象徵，龍代表神、性，虎代表炁、情，各屬心陽(主火)和腎陰(主水)，是故龍虎交媾，又曰「水火相濟」，而產丹道大藥。見(宋) 林太古撰，谷神子註，《龍虎還丹訣頌》，收入《道藏》，冊24，頁165c-167a。
17. (元) 脫脫等，《宋史》(北京：中華書局，1977，據百衲本標點校勘)，卷102，〈志五十五·禮五〉，頁2500-2501；(清) 徐松輯，《宋會要輯稿·禮四》(北京：中華書局，1957)，冊1，頁463。
18. Wen Fong and Maxwell K. Hearn, *Silent Poetry: Chinese Paintings from the Douglas Dillon Galleries* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1982), 30-35; 石守謙，〈神幻變化——由陳子和看明代閩贛地區道教水墨畫之發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，2期(1995.5)，頁52-53；後收入《從風格到畫意——反思中國美術史》(臺北：石頭出版股份有限公司，2010)，頁329-350。
19. (唐·新羅) 崔致遠，《桂苑筆耕集》(北京：中華書局，1985)，卷16，〈補安南錄異圖記〉，頁155-156；(宋) 蘇軾，《東坡全集》，卷7，收入《景印文淵閣四庫全書》(據清內府藏本影印)，冊1107，〈次韻章傳道喜雨(禱常山而得)〉，頁127。
20. Florian C. Reiter, "The Name of the Nameless and Thunder Magic," in *Scriptures, Schools and Forms of Practice in Daoism: A Berlin Symposium*, ed. Poul Andersen and Florian C. Reiter (Wiesbaden: Harrassowitz, 2005), 97-116.