

赵伟
著

道教壁画五岳神祇 图像谱系研究

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

ISBN 978-7-5039-4957-9



9 787503 949579 >

定价：28.00元

赵伟
著

道教壁画五岳神祇 图像谱系研究

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

道教壁画五岳神祇图像谱系研究/赵伟著.

—北京: 文化艺术出版社, 2011. 4

ISBN 978 - 7 - 5039 - 4957 - 9

I. ①道… II. ①赵… III. ①道教—壁画—研究—中国
IV. ①K879. 414

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 043515 号

道教壁画五岳神祇图像谱系研究

著 者 赵 伟

责任编辑 程晓红

封面设计 倩 倩 雪 媛

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2013 年 4 月第 1 版
2013 年 4 月第 1 次印刷

开 本 700 毫米 × 1000 毫米 1/16

印 张 14

字 数 204 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 4957 - 9

定 价 28.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

导 言 1

- 一、课题来源及研究目的 1
- 二、国内外研究成果及课题意义 2
- 三、研究思路及研究方法 4

第一章 五岳壁画图像形成与分布 9

第一节 五岳观念之形成 9

- 一、我国早期山岳信仰 9
- 二、五岳名称由来 11

第二节 两汉至唐宋寺观壁画五岳图像源流 18

- 一、汉代山神壁画 18
- 二、《五岳真形图》 19
- 三、唐宋五岳壁画 29

第三节 现存寺观壁画之五岳神祇图像分布情况 36

第二章 道教壁画之五岳神祇位业 44

第一节 永乐宫壁画八位主神与《上清灵宝大法》 44

第二节 永乐宫壁画金母（西王母）与木公（东王公）问题 47

- 一、坤卦女像身份质疑 47
- 二、西王母信仰及形象演变探源 50
- 三、东王公及西王母地位的变迁 51
- 四、三清殿东壁主像及附属神祇身份判定 56

第三节 永乐宫四极大帝身份判定及壁画整体布局方式 74

- 一、永乐宫三清殿四极大帝分布情况 74
- 二、三清殿四极大帝所处方位与古建渊源 79
- 三、永乐宫神祇位业与全真信仰 88

第四节	《神仙赴会图》神祇位业	92
一、	《神仙赴会图》保存情况及研究现状	92
二、	《神仙赴会图》东壁神祇身份判定	94
三、	《神仙赴会图》西壁神祇身份判定	113
第五节	岳庙壁画之神祇位业	124
一、	河北曲阳北岳庙壁画神祇位业	125
二、	山东泰安岱庙壁画神祇位业	128
三、	山西汾阳五岳庙神祇位业	136
第三章	道教壁画五岳神祇谱系	144
第一节	道教五岳神祇壁画中的雩祭之神	151
一、	雩祭之神的构成及演变	151
二、	岳庙碑刻与雩祭神祇地位的变迁	157
三、	国家观念下的水神谱系	163
第二节	方位、时序神祇	167
一、	五岳壁画中方位神祇的构成及演变	167
二、	五岳壁画中时序神祇的构成及演变	173
第三节	福佑、惩处神祇	176
一、	三官大帝、送子神祇职能与图像演变	176
二、	地府神祇的构成及演变	185
结 语		193
附 录		195
致 谢		213

一、课题来源及研究目的

在我国寺观壁画研究中，佛教著述颇为丰富，但有关道教的研究却相对薄弱，这与“中国根柢全在道教”的历史事实极不相称。^①在宗教学研究蓬勃兴起的今天，道教美术研究亟待跟上。但现在国内道教壁画研究远未达到当年王逊先生对永乐宫三清殿壁画题材研究的深度，而对于王逊先生当年提出的关于壁画构思方面的问题，至今仍无任何突破。1963年，王逊先生在《永乐宫三清殿壁画题材试探》一文中曾提出：“此一完整的设计似是经过周密的思考，不只是表现了艺术构思上的完整性，而特别值得注意的，是其中反映了一定的完整的思想体系，贯串着完整的逻辑的构思。”^②尽管王逊先生所言只是针对永乐宫三清殿壁画，但实际上却指出了整个道教壁画建构的关键所在。因此，本文将研究对象选定为道教神祇谱系建构问题，选取以五岳山神为核心的道教壁画，拟通过考察道教壁画中五岳神祇谱系建构问题，探讨我国古代以五岳为题材的壁画所隐含的逻辑构思。

道教神祇构成极为繁复，谱系也极为庞杂。在众多道教神仙谱系中之所以选取五岳神祇作为本论文的研究对象，主要源于以下几方面原因：

首先，在我国众多道教神祇中，五岳信仰源远流长，历来为国家和民间所信奉。后来，随着道教神祇谱系的壮大，它们在其中也占有一席之地。尽管身份并不像三清四御那般显赫，但作为国家、道教和民间共同信奉的神祇，五岳神祇信奉体系中凝聚了历朝历代社会各阶层的观点，其谱

① 对于鲁迅先生“中国根柢全在道教”语，学者有不同见解，但无论赞成与否，各派学者均没有否认道教文化对于中国传统文化而言，具有十分巨大的历史和现实意义这一事实。

② 王逊：《永乐宫三清殿壁画题材试探》，《文物》1963年第8期，第33页。

系的构成和变化与国家、宗教以及民众的信仰密不可分。就国家祭祀体系而言，自《尚书·虞书·舜典》所记舜受终于文祖，岁巡守四岳，到汉宣帝完成五岳四渎祭祀常礼，再到清顺治帝改祀北岳于浑源，历代帝王皆把五岳祭祀视为国家大事，并制定了系统的礼乐制度，五岳地位也因时代变迁而各有消长，经历了从自然神——王——帝——神的演变，有些演变在寺观壁画中有着准确反映。另外，五岳图像中还蕴涵着丰富的宗教、礼乐等方面的知识，集国家政治、宗教、民俗等诸多问题于一身，是中国传统文化不可或缺的组成部分。所以说，如果把探讨以三清为主的神仙谱系看成是解读道教奉神体系之关键的话，那么，对五岳神祇谱系的探讨，则可窥测到这一神祇系统在不同时期、不同领域被如何构建并传播等诸多问题。

其次，选定五岳神祇作为研究对象还源于本人个人经历。2002年本人为完成硕士论文，曾系统考察过河北曲阳北岳庙壁画。通过对北岳庙壁画神祇构成的考察，使我确信道教壁画神祇构置确如王逊先生所言系源于“完整的思想体系”。尽管当时由于材料所限未能就五岳神祇谱系问题进行充分探讨，但做了些有益尝试，为进一步研究奠定了基础。

再次，五岳神祇图像谱系问题的研究有赖于我国古代寺观中遗存的大量五岳图像。在现存寺观壁画中，五岳图像极为丰富，且各个图像间呈现出一定的关联。如：在这些壁画中，五岳山神总是与四渎神或雷公电母风伯雨师等雩祭神同时出现，与之同时出现的还有一些赐福或惩戒神祇，所有这些都为探讨五岳神祇谱系提供了可能。通过对这些神祇的探讨，实际上可为构建五岳神祇谱系清理线索，尤其是当道教史籍中的神仙谱系错综复杂难以明晰的时候，壁画中的五岳神祇谱系就成为解读各个时代道教神祇谱系的另一种有效方式。所以，本文拟通过对道教壁画中五岳神祇图像的考察，在确定各个时期五岳神灵位业的基础上，进一步探索建构五岳神祇谱系的那一“完整的思想体系”。

二、国内外研究成果及课题意义

国内外，就五岳课题展开研究的学者主要集中在历史学和宗教学领

域，其中比较有代表性的学者有：日本的吉川忠夫先生，在其《五岳与祭祀》一文中曾深入探讨了国家五岳祭祀与道教的关系^①；美国学者巫鸿先生，曾就五岳问题写有《五岳的冲突——历史与政治的纪念碑》一文，以泰山、嵩山为主要对象，对诸岳地位的升降及不同组合模式进行探讨；中国青年学者雷闻写有《五岳真君祠与唐代国家祭祀》一文，从道教人物司马承祯参与改造国家祭祀系统这一问题着手，探讨了唐代礼制与宗教的复杂关系；顾颉刚先生和丁山先生也分别对四岳到五岳的转换、“望”与“封禅”等问题有所研究，其论述可详见《山岳与象征》及《古代神话与民族》二书。除此之外，还有一些学者对五岳与道教的关系及道教神仙谱系问题颇有兴趣，成就一些美文，如：熊建伟的《道家、道教在五岳定位中的作用》（参见《中国道教》1993年第2期）；石衍丰的《道教奉神的演变与神系的形成》（参见《四川文物》1988年第2期）；徐蔚一的《漫话五岳与五岳神：兼说“五岳真形”镜》（参见《上海道教》1991年第2期）；石衍丰的《试析〈洞玄灵葆真灵位业图〉的神仙谱系》（参见《上海道教》1993年第4期）；胡知凡的《道教神系与道教像》（参见《上海道教》1994年第4期）；刘仲宇的《道教神谱与民间信仰对象的双向交流》（参见《上海道教》1996年第2期）等。另外，还有一些海外学子也对神祇建构问题提出过自己的见解，比较有代表性的是美国景安宁先生对元代全真教神仙谱系的研究。^②除以上研究成果外，还有一些与道教相关的著作也有部分内容涉及到道教神仙谱系，如葛兆光先生的《道教与中国文化》以及卿希泰先生主编的《中国道教》等都有专门章节谈到道教诸神的谱系与结构。

但以上研究大都围绕道教典籍及相关文字史料展开，均没有涉及尚存在于寺观壁画中的五岳图像。其实，我国道教壁画中所保存的五岳神祇图像能够更加直观地反映古代国家的宗教观念和社会文化形态，对这些图像

^① 转引自雷闻《五岳真君祠与唐代国家祭祀》，荣新江主编《唐代宗教信仰与社会》，上海辞书出版社2003年版，第36页。

^② Jing, Anning, "The Yongle Palace: The Transformation of the Daoist Pantheon during the Yuan Dynasty (1260-1368)" Ph. D. diss., Princeton University, 1993.

的专题考察和探讨不但可以加深我们对我国古代山川祭祀文化及相关社会信仰的认识，而且可以更为深入地剖析五岳祭祀与国家观念、宗教科仪以及民间信仰间的复杂关系。所以，系统调查和整理这部分文化遗产，具有十分重要的学术价值。遗憾的是，长期以来，这些五岳图像一直未能引起学术界的注意，海内外至今鲜有就这一课题的系统调查和研究。更为紧迫的是，目前遗留在各地的寺观壁画正因各种原因逐渐减少，因此开展本课题的调查研究不惟起着填补学术空白的作用，而且还是抢救、整理文化遗产的重要举措。

三、研究思路及研究方法

研究思路：

我国古代寺观壁画中的五岳图像具有分布地域广（从中原地区的晋、冀、鲁、豫到陕、甘、云南、四川等地都有所涉及）、跨越年代长（寺观壁画中绘制五岳图像的最早记载为唐代，之后一直延续到清）、构图复杂（壁画中有许多神祇，除五岳四渎外，还有诸多其他神祇，分布排列较为复杂）、联系广泛（五岳图像的形成受多种因素影响，除国家礼乐制度外，还与宗教、民俗等有着密切关系）等特点，所以在处理材料时有一定的难度。尤其是现存寺观中的五岳图像俱为五代以后的作品，对唐及更早的五岳图像的探讨只能依赖文字材料，这对于研究图像中的神祇谱系建构问题无疑具有很大的挑战性。另外，现存五岳壁画在图像系统上还呈现出多种错综复杂的形式，大致可分为国家、道教、民间三部分，各部分之间既相互联系又相互制约，如果不针对具体问题进行分析恐怕很难阐释明白。因此，如何把诸多复杂因素有机地纳入一个框架内进行探讨，一度成为本人最为头疼的问题。不过，无论五岳图像谱系问题如何复杂，有几个问题是必须解决的。第一，对现存道教壁画中的五岳神灵位业需认真考证和梳理。第二，在确定各壁画五岳神祇位业后，再建构五岳神祇谱系。第三，针对五岳神祇谱系，探讨各类神祇进入谱系的原因。

本着以上思路，本论文设定了三个章节。其中，第一章主要是对“五岳”一词形成时间和汉至唐宋以来有关山岳壁画情况的探讨，以及对现存

寺观壁画五岳图像情况的考察列表。第二章是针对具体寺观中的五岳壁画神祇位业的考辨，以尝试建立五岳神祇图像的“小谱系”。在这一部分，重点探讨了永乐宫三清殿壁画的建构思想，主要关注到壁画与建筑的关系，为重新解读永乐宫壁画的神祇位业提供了新的思路。第三章则是在第二章基础上的进一步阐发，通过对五岳壁画中神灵位业的归纳整理，建立起以道教朝元系统、国家岳庙祭祀系统以及民间岳庙祭祀系统为主体的道教壁画五岳神祇图像谱系，并通过分析三个谱系间的关系，最终勾画出由五岳神、雩祭神、方位神、时序神以及护佑、惩戒神组成的道教壁画五岳神祇谱系，并关注到职能相近神祇在图像上的演变，以及它们进入五岳谱系的主要原因。

以上探讨涉及多处壁画，其中，永乐宫的《朝元图》、现藏加拿大的《神仙赴会图》以及陕西耀县南庵的《朝元图》，是宋元以来道教朝元题材神祇系统的代表。而北岳庙、岱庙作为国家祭祀五岳神的指定场所，其壁画和碑刻可充分体现国家祭祀五岳的理念及当时社会、政治、文化间的关系。山西汾阳的五岳庙则代表了民间五岳祭祀系统。除此之外，在具体的论证过程中，还借鉴了部分元、明、清水陆画中的道教神祇图像。

研究方法：

有关方法论问题是近年学术界关注的焦点，海外学者的研究方法曾为国内研究者提供了诸多借鉴。但涉及到具体问题，似乎西方的方法并不能完全奏效，所以，本人在处理材料时一直按导师的教导，力图找寻适合解读这些问题的“中国式”的方法。

在本文的诸多探讨中，应该说有关永乐宫神祇位业的研究最能体现本人的这一努力。永乐宫壁画神祇建构极为完整，又位列元代全真三大祖庭之一，与国家、宗教及民间信仰都有一定渊源。所以，对永乐宫五岳神祇位业的探讨遂成为解读元代道教壁画神祇谱系建构指导思想的关键。

本来，在论文写作之初，本人并未打算对永乐宫神灵位业进行重新考辨，而想直接利用王逊先生等人的研究成果作五岳神祇谱系的划分及分析工作，即把论文的重点放在探讨谱系建构的社会动因方面。但在阅读具体材料及实地考察过程中，却发现前人对壁画中的神祇位业的研究有许多令

人费解之处，如果不对其重新探讨就无法完成五岳谱系的建构。因此，最后才决定重新梳理永乐宫壁画中五岳部分的神祇位业。

对永乐宫神祇位业的梳理首先从判断壁画中的八位主神身份入手。因为与五岳四渎共处东壁的一男一女两位主像，与五岳四渎有明显的上下级关系。所以，要想明晰这一壁的神祇位业首先需要知道该壁两位主尊的身份。按王逊先生的判断，这两位神祇为昊天玉皇上帝和后土，但被命名为后土的女像胸前绘有“震卦”符号，而西壁对应位置所绘女像头冠上则为“坤卦”标识，如何解读这两个标识与其主人的关系成为问题的关键。

首先，在判断以上问题之前必须明确这两位女性身份是否为后土和金母。因为在道教神祇中，除了后土、金母以外还有众多女性神祇。为解决这一问题本人查对了涉及神祇位业的宋、元时期的部分道教典籍，从而确定壁画主神确如王逊先生所言，系由《上清灵宝大法》中的主神系统而来。这样就圈定了永乐宫壁画中的八位主神身份，并将壁画中的女神限定为后土和西王母。

之后通过对“坤”字含意和演变情况的探讨，得出“坤”与后土神的对应关系，之后又对“震”卦所代表的东方含义进行阐释，并就东王公、西王母地位高低情况进行考察，发现自魏晋南北朝以来，东王公的地位就高于西王母，从而为永乐宫将金母绘制于木公所属的东壁寻求依据。而对于传统认识中五岳神祇归属后土这一问题，本人通过查阅道经发现永乐宫壁画神祇谱系具有一定的复杂性。永乐宫壁画中的五岳四渎虽绘制于木公、金母一壁，但并不表示它们不属于昊天玉皇上帝和后土神，而只是表明五岳四渎首先隶属木公、金母，然后才与木公、金母共同隶属于昊天玉皇上帝和后土。也就是说，木公、金母是五岳的直接上级，而玉帝、后土则是其上级的上级。所以，如果有木公、金母存在，五岳四渎完全可以隶属它们，如果没有木公、金母而只有玉皇、后土，那么五岳四渎也可以作为地祇隶属昊天玉皇上帝和后土神。因此，永乐宫的神祇位业与传统信仰及国家礼祀制度中的神祇位业并没有根本性的冲突。

确定后土、金母身份的另一个依据为永乐宫东、西壁所遵循的尚右传统。元代是遵循尚右礼制的一个朝代，其官制位次排列以右为上，这点不

同于宋、明制度。永乐宫壁画也遵循尚右传统，论文通过对分列两壁的北方四圣身份的探讨，为这一判断提供了证据。三清殿西壁安排的是四圣中地位较高的天蓬大元帅和真武，另一壁则为天猷副元帅和黑杀。其中天蓬大元帅与天猷副元帅具有明确的上下级关系，这就决定了与天蓬大元帅同壁的主尊应该为地位较高的一方。在其他壁画中，北方四圣也多为以上两两分组形式，天蓬大元帅和真武也一直被安排在一起，如《神仙赴会图》、毗卢寺壁画等皆是如此。所以，永乐宫壁画中与天蓬大元帅和真武同处西壁的主尊应该为地位较高的昊天玉皇上帝和后土，东壁主尊则为木公和金母。

另外，对永乐宫东西壁主要神祇身份的判断还来自建筑与壁画的关系。永乐宫建制按《纯阳万寿永乐宫重修墙垣记》记载，系按八卦而成。而《徒单公履冲和真人潘公神道碑》有关潘德冲被葬于宫之乾位的记载，证明当时宫殿建造者遵循的是后天八卦。以上信息说明永乐宫的建制与后天八卦有较深渊源。以前古建学家虽也注意到碑刻内容，但并未将“道院森森，照地下之八卦而排成”一语与道院的具体建制联系起来，特别是没有用此解读三清殿的建制。

其实，在古代建筑中，越是级别高的建筑越多遵循九宫八卦布局，但具体到一个独体殿堂建筑，如何解读其蕴涵的九宫八卦理念尚无人关注。永乐宫壁画完整的神祇结构给我们提供了解读独体殿堂建筑九宫八卦布局的契机。

按冯时先生的考证，古代建筑中的九宫八卦布局是两个四维四正五位图的叠加，叠加后的中心为九宫的中宫，其余八个方位分别应合八卦。按照这一思路，永乐宫三清殿中心扇面墙区间可被视为叠加后的中宫，由道教中地位最高的三清神占据。其他神祇围绕三清，按后天八卦布局。其中，坤、乾之位正好与永乐宫西壁图像一一对应，带坤卦标识的后土位于坤位，而其对偶神昊天玉皇上帝位于乾位。同样，东壁的两位主神也按阴阳八卦原理排列。这样，永乐宫西、东二壁四位神祇就对应了坤、乾、艮、巽四个方位，而这四个方位正好代表着后天八卦中的四隅，也即九宫中的四维。

而绘于北山墙上的北极紫微大帝与西极勾陈大帝所处位置与天体运行规律呈现出一致性，表明四极大帝所处位置与星座在天体中的实际情况有关，特别是有关北极出地 36 度、南极入地 36 度的记载，颇与壁画中北极大帝、南极大帝所处位置相合。如果摒弃掉建筑结构所带来的局限性，四极大帝所处位置应该与其所属方位一致，即处于八卦中的四正方位。这样，三清殿便成为一个拥有四正、四维方位的立体的九宫八卦空间。而由四正、四维构成的九宫八卦图来源于古老的盖天说宇宙模式。按此模式，三清殿可被看成一个由天之四极、地之四隅构成的小宇宙，其中，东、西二壁的四位主神所处位置被视为地之四隅，北山墙及东、西扇面墙结合起来则被视为天之四极。

虽然永乐宫的建筑布局为古代单体殿堂建筑中比较常见样式，并不具备特殊性，但殿内壁画布局与建筑构思的一致性却有其独到之处。究其原因，应该与整个殿堂营造理念源自全真弟子有关。三清殿从设计到建造全部由全真弟子督办，虽壁画为画工所为，但具体布局也似完全依据建筑构思，是整个建筑密不可分的组成部分。所以，三清殿建筑和壁画的设计构思体现了全真教的理念，尤其是内丹修炼理念。在全真教徒修行中强调所谓小宇宙的修炼方式，即在个人的身体中模拟宇宙反演规律，使人体的小宇宙顺应自然界的大宇宙，以“道法自然”的原则修炼成道，并通过这种把个体生命纳入整个宇宙的方式，使人体的生命节律与宇宙运动的根本节律相协调，最终达到生命与道合真的境界。所以，永乐宫三清殿建筑本身就是一种宇宙图式，其壁画布局只不过是这种图式的另一种表达方式罢了。

应该说，对永乐宫等六处道教壁画神祇位业的探讨，为五岳神祇谱系的建立奠定了基础。之后，通过对这些神祇位业的归纳整理，初步建构起以道教朝元系统、国家祭祀体制下的岳庙系统以及民间岳庙系统为主体的五岳神祇谱系。接着，再通过比较三个系统间的关系，最终构建出囊括零祭神、福佑神、时序、方位神以及惩戒神在内的宏观的道教壁画五岳神祇图像谱系。最后，是对各类神祇进入五岳谱系的动因的考察。

第一节 五岳观念之形成

一、我国早期山岳信仰

“自然是宗教最初的原始对象，这一点是一切宗教、一切民族的历史充分证明了的。”^①

正如费尔巴哈所言，我国山岳信仰也源于远古的自然崇拜，尽管现在尚没有可靠的证据能够证明我国最早的山岳信仰始于何时，但至迟在夏代之前就已存在。现在可资借鉴的文字证据主要留存于先秦及两汉文献，在这些文献中，山岳被看成极为神秘的地方，是神灵所居之地，亦或为通达上帝之所的必经之道。对此，《淮南子·地形训》曾记载说：“昆仑之丘，或上倍之，是谓凉风之山，登之而不死；或上倍之，是谓悬圃，登之乃灵，能使风雨；或上倍之，乃维上天，登之乃神，是谓太帝之居。”^②《礼记·祭法》也言：“山林川谷丘陵，能出云为风雨，见怪物皆曰神。”^③古人这种把山岳人格化的过程实际上是他们对山岳高大威严、神秘莫测特性的认知和体验。《山海经》记载的山岳也多具神秘性，它们往往成为神人或怪兽的聚居区。

据《山海经·海内西经》载：“海内昆仑之虚在西北，帝之下都。昆仑之虚方八百里，高万仞。上有木禾，长五寻，大五围。面有九井，以玉为槛。面有九门，门有开明兽守之，百神所在。在八隅之岩，赤水之

① [德] 费尔巴哈：《费尔巴哈哲学著作选集》下卷，三联书店 1962 年版，第 436 - 437 页。

② 《淮南子》，华夏出版社 2000 年 5 月版，第 70 页。

③ 《礼记》，上海古籍出版社 1987 年 3 月版，第 253 页。

际，非仁羿莫能上冈之岩。”^①

《山海经·西山经》也载：“凡《西次二经》之首，自钤山至于莱山，凡十七山，四千一百四十里。其十神者，皆人面而马身。其七神皆人面而牛身，四足而一臂，操杖以行，是为飞兽之神。”^②

同样，《山海经·西山经》还载：“又西二百里曰长留之山，其神白帝少昊居之。其兽皆文尾，其鸟皆文首。”^③……

面对如此怪异的山岳神灵，人类作出的应对往往是把困惑或恐惧转化为对山岳神灵的依赖并谋求与之和谐共生。当然，古人产生这种认识并最终达成转化的原因不仅仅源于山岳的不可捉摸性，还在于山岳能够为人们源源不断地提供必要的生活物资。

《礼记·祭法》就记载：“山林川谷丘陵，民所取财用也”。^④《释名》也说：“山，产也。产生物也。”^⑤而现存五岳庙宇中的大量碑刻也多次提及山岳为百姓提供资用，供养一方之语。《韩诗外传》卷三则更明确地言道：“问者曰：夫仁者，何以乐于山也？曰：夫山者，万民之所瞻仰也。草木生焉，万物植焉，飞鸟集焉，走兽休焉，四方益取与焉。出云道风，纵乎天地之间。天地以成，国家以宁，此仁者所以乐于山也。”^⑥从而把山岳与国家紧密联系起来。这与后来《博物志校证·山水总论》中“五岳视三公，四渎视诸侯，诸侯赏封内名山者，通灵助化，位相亚也。故地动臣叛，名山崩，王道讫，川竭神去，国随已亡”^⑦所言一脉相承。

尽管以上引述皆为汉魏人所言，但山川与国家、君主同命脉的观念却早已有之，对此，《国语》、《左传》等史籍均有记载。

《国语·周语上》曾言：“夫国必依山川，山崩川竭，亡之征也。川竭，山必崩。”^⑧同时，该书还说：“若夫山林匮竭，林麓散亡，薮泽肆

① 谭承耕、张耘点校，（晋）郭璞注：《山海经·穆天子传》，岳麓书社1992年12月版，第136页

② 同上书，第22页。

③ 同上书，第30页。

④ 《礼记》，上海古籍出版社1987年3月版，第255页。

⑤ （清）王先谦撰：《释名疏证补·释山》，上海古籍出版社1984年版，第56页。

⑥ （汉）韩婴撰，许维遹校释：《韩诗外传集释》卷三第二十六章，中华书局1980年版，第111页。

⑦ （晋）张华撰，范宁校证：《博物志校证》，中华书局1980版，第11页

⑧ 史廷庭编著：《国语》，吉林人民出版社1996年版，第14页

既，民力凋尽，田畴荒芜，资用乏匮，君子将险哀之不暇，而何易乐之有焉？”^① 这种把山川资源与国家安定、君主稳固联系起来的认识在当时应该是极为普遍的，否则《春秋左传·桓公六年》也就不会有“故以国则废名，以官则废职，以山川则废主，以畜牲则废祀，以器币则废礼”^②之语。同样，《春秋左传·成公五年》也记载了梁山崩后所蕴含的吉凶之事，并提到破解之法，称：“……国主山川。故山崩川竭，君为之不举，降服，乘缦，彻乐，出次，祝币，史辞，以礼焉。”^③ 这种破解之法实际上是一种敬祭礼仪，系后来山岳祭祀之先声。正是由于山岳具有这种为人类提供丰富给养且能够预示吉凶的功能，才使世人对想象中的山岳之神更加崇拜和敬畏，并开始谋求与之沟通的方法，希望借此与其建立良好的神、人关系。最终，他们通过祭祀打开了神、人相隔的大门。殷商以来，诸代多有祭岳之举。至今，我们仍能从考古发掘的大量殷墟甲骨中找到当时人们祭祀山岳的资料，对此前人已多有著述。^④

通过以上对先秦及汉代文献中有关山岳信仰的探讨和梳理可以看出，我国古人对山岳的认识不但与自然信仰有关，也与早期国家观念密切相联。这种认识自诞生以来一直影响着中国文化，根深蒂固，源远流长，逐渐成为中华民族传统文化中最具韵味、最值得探讨的部分。而作为山岳信仰高度浓缩的五岳信仰，因其传承有序的史料记载以及丰富的图像，遂成为本文关注的焦点。

二、五岳名称由来

我国山岳崇拜由来既久，其人神之间的沟通也有史可查。早在先秦时期，人们就已把山川神祇作为一种心理依托，面对自然灾害时，便向其求助。对此，《左传·昭公元年》有明确记载：“山川之神，则水旱疠疫之

① 史延庭编著：《国语》，吉林人民出版社1996年版，第55页。

② 《十三经注疏之七·黄侃经文句读：春秋左传正义》（上册），（晋）杜预注，（唐）孔颖达等正义版影印本，上海古籍出版社1990年12月版，第114-115页。

③ 同上，卷二十六，第441页。

④ 关于殷人祭岳的记载，在丁山先生《古代神话与民族》（商务印书馆2005版），朱天顺《中国古代宗教初探》（上海人民出版社1982年版），游琪、刘锡诚主编的《山岳与象征》（商务印书馆200年版）等书中均有探讨。

灾，于是乎祭之。日月星辰之神，则雪霜风雨之不时，于是乎祭之。”^① 只是这时的山川崇拜，尚未进入国家祀典，“五岳”祭祀也未成定制。史籍中，较早出现“五岳”一词的是《周礼·大宗伯》，文中曾提到“以血祭祭社稷、五祀、五岳”之语^②；《尔雅·释山》更直接把五岳山名明确下来：“泰山为东岳，华山为西岳，霍山为南岳，恒山为北岳，嵩高为中岳。”^③ 另外，《尚书·虞书·舜典》也记载了君主望秩四岳的情况：“（舜）望于山川，遍于群神。……岁二月，东巡守，至于岱宗，柴。望秩于山川，肆觐东后。协时月正日，同律度量衡。修五礼、五玉、三帛、二生、一死赞。如五器，卒乃复。五月南巡守，至于南岳，如岱礼。八月西巡守，至于西岳，如初。十有一月朔巡守，至于北岳，如西礼。”^④ 《周礼》、《尔雅》诸书成书年代皆托名于先秦，但一直以来多被认为是秦汉时期作品，只是其中部分内容可能来源较早^⑤，所以，尽管以上史料中频繁出现“五岳”一词，但并不能作为该词在先秦时已经存在的证据。

相比于商周时期“五岳”信息的匮乏，倒是汉代在“五岳”记载方面较为丰富。汉代史籍对“五岳”内容涉及较多的是《史记》。

首先，《史记》最早记载了“五岳”皆在天子之郡一事：“……济北王以为天子且封禅，乃上书献泰山及其旁邑，天子以它县偿之。常山王有罪，迁，天子封其弟于真定，以续先王祀，而以常山为郡。然后五岳皆在天子之郡。”^⑥ 这一记载表明五岳在此之前分属不同王侯，至汉武帝时方全部隶属“天子”。此一事实于《史记》卷二十八中亦有明确记载：“自五帝以至秦，轶兴轶衰，名山大川或在诸侯，或在天子，其礼损益世殊，不可胜记。及秦并天下，令祠官所常奉天地名山大川鬼神可得而序也。”^⑦

① 《十三经注疏之七·黄侃经义句读：春秋左传正义》（上册），（晋）杜预注，（唐）孔颖达等正义版影印本，上海古籍出版社1990年12月版，第706页。

② 《周礼·仪礼》，辽宁教育出版社1997年3月版，第34页。

③ 徐朝华注：《尔雅今注》，南开大学出版社1987年7月版，第238页。

④ 江灏、钱宗武著：《今古文尚书全译》，贵州人民出版社1990年2月版，第24页。

⑤ 有关《尚书》、《尔雅》等书的成书年代，史学界多有讨论，丁山、顾颉刚、杨东莼等先生均认为以上诸书成书年代较晚，应在秦汉之际，甚或是汉代作品。

⑥ （汉）司马迁：《史记》，中华书局1962年5月版，第1387页。

⑦ 同上书，第1371页。

《史记·封禅书》卷六亦云：“始名山大川在诸侯，诸侯祝各自奉祠，天子官不领。及齐、淮南国废，令太祝尽以岁时致礼如故。”^① 汉初“致礼”延续了前代的祭祀方式，而国家立典常奉山岳乃肇始于秦始皇时期，只不过秦时未曾提及“五岳”一词，而是将太室、恒山、太山、会稽、湘山、华山、薄山、岳山、岐山、吴岳、鸿冢、濩山十二座名山共同作为常奉对象。

其次，《史记》在对《尚书》的引用上也比较特别，很策略地增加了“中岳”内容，从而使原来《尚书》中的“四岳”变为“五岳”，具体内容如下：“《尚书》曰，舜在璇玑玉衡，以齐七政。遂类于上帝，禋于六宗，望山川，遍群神。辑五瑞，择吉月日，见四岳诸牧，还瑞。岁二月，东巡狩，至于岱宗。岱宗，泰山也。柴，望秩于山川。遂觐东后。东后者，诸侯也。合时月正日，同律度量衡，修五礼，五玉三帛二生一死赞。五月，巡狩至南岳。南岳，衡山也。八月，巡狩至西岳。西岳，华山也。十一月，巡狩至北岳。北岳，恒山也。皆如岱宗之礼。中岳，嵩高也。五载一巡狩。”^② 该段文字除最后增加的“中岳”部分外，其他内容与《尚书·虞书·舜典》记载大致相同。之后，后世史籍多依此例，特别是班固的《汉书》，直接搬用了这段文字。

在整部《史记》中，司马迁没有提及前人何时曾谈到“五岳”。从其对秦时山川祭祀的记载来看，秦作为常奉山岳之肇始者也根本没有“五岳”一词。那么，司马迁书中的“五岳”到底从何而来？

而且，不单单是《史记》，在汉代其他人的著作中也频频出现“五岳”二字。

汉代刘安组织编写的《淮南子·主术训》，在谈及“君人之道”时以尧为例，称其：“巡狩行教，勤劳天下，周流五岳，岂其奉养不足乐哉？（举天下而）以为社稷，非有利焉。年衰志悯，举天下而传之舜，犹却行而脱屣也。”^③ 该文提到“五岳”一词，把尧帝以天下社稷为重的美德同

① （汉）司马迁：《史记》，第1380页。

② 同上，第1356页。

③ （汉）《淮南子》，华夏出版社2005年5月版，第167页。

“周流五岳”联系在一起，从而在“五岳”与帝王疆域之间建立了有效联系。刘安生存年代与司马迁大致相同，从“五岳”一词的应用可以看出时人对该词的理解。

《楚辞·九叹·远逝》为西汉刘向所作，虽创作年代略晚于司马迁时期，但它对五岳神祇的记载可以代表当时人们的认识，该诗涉及到诸多神祇：合五岳与八灵兮，讯九軺与六神。指列宿以白情兮，诉五帝以置词。北斗为我折中兮，太乙为余听之。云服阴阳之正道兮，御后土之中和……^①，这里的“五岳”与八灵、九軺、六神、列宿、五帝、北斗、太一等虽托名为楚地神灵，却也透露出汉代民众的信奉。尽管文中没有明确五岳的具体地理位置，也没有提及五岳神祇图像的特征，但因该诗创作时间为汉代，应该可以认为当时已有五岳神祇信仰，其五岳地理位置也可与汉时“五岳”对应。

同时，刘向《说苑》也载：“五岳者，何谓也？泰山，东岳也；霍山，南岳也；华山，西岳也；常山，北岳也；嵩高山，中岳也。”^②在此，刘向所言“五岳”与司马迁所载并不一致，刘向称霍山为南岳，其说与《尔雅》同出一辙。而司马迁、班固等人则称衡山为南岳。对于这种衡、霍之争，顾颉刚先生认为马、班作史是以汉代实际疆域结合《禹贡》等书刻意为之，五岳之名是史学家在大一统之后依据四岳名称扩充而得，至汉宣帝时才尘埃落定，终使“酝酿久之五岳说得帝王之实定而归于凝固”^③。汉代对五岳定名的不懈努力，实际上也从侧面反映了时人对五岳的认识。与以前相比，五岳的含义进一步丰富。他们不但把先王的巡守之制进一步明确下来，而且使原来山岳所具有的区域性预防水旱疫之灾、风霜雪雨之难的功能与国家社稷、疆域紧密联系在一起。从汉代开始，“五岳”逐渐成为封建国家非常重要的地理及文化标志。之后，“五岳”信仰皆依此而行，虽山名或地理归属屡有更替，但作为国家象征的政治含义却始终

① 黄寿祺、梅桐生：《楚辞全译》，贵州人民出版社1984年版，第265页。

② （汉）刘向撰，赵善论疏证：《说苑疏证》，华东师范大学出版社1985年版，第527页。

③ 顾颉刚：《“四岳”与“五岳”》，游琪、刘锡诚主编：《山岳与象征》，商务印书馆2004年2月版，第22-23页。

未变。

“五岳”一词出自汉代并非偶然，究其根源，从现存的部分史籍中尚可寻到一些蛛丝马迹。

《史记·封禅书》卷二十八载汉高祖刘邦初为汉王时曾东击项籍，在其还入关时问：“‘故秦时上帝祠何帝也？’对曰：‘四帝，有白、青、黄、赤帝之祠。’高祖曰：‘吾闻天有五帝，而有四，何也？’莫知其说。于是高祖曰：‘吾知之矣，乃待我而具五也。’乃立黑帝祠，命曰北畤。有司进祠，上不亲往。悉召故秦祝官，复置太祝、太宰，如其故仪礼。”随后又下诏曰：“吾甚重祠而敬祭。今上帝之祭及山川诸神当祠者，各以其时礼祠之如故。”^① 汉高祖对上帝之祠的变更以及随后的诏书实开后世册封五岳之先河。同时，这次改祠也为“上帝及山川”之祭树立了一个标尺，依照四帝变五帝的模式，四岳变五岳就成为顺理成章之事。只不过五岳之变没有五帝之变那样迅速，而是历经数代直至武、宣之时才最终完成。而且，这一完成过程也不仅仅关乎王权统治，还直接关乎汉初的神仙信仰。

汉高祖刘邦改祠五帝后四年，天下已定，便下诏令各地置祠祝官、巫，以祠该地神灵。如“长安置祠祝官、女巫。其梁巫，祠天、地、天社、天水、房中、堂上之属；晋巫，祠五帝、东君、云中（君）、司命、巫社、巫祠、族人、先炊之属；秦巫，祠社主、巫保、族累之属；荆巫，祠堂下、巫先、司命、施糜之属；九天巫，祠九天：皆以岁时祠宫中。其河巫祠河于临晋，而南山巫祠南山秦中。秦中者，二世皇帝。各有时”^②。此时汉室还没有开始统一的五岳祭祀，仅令各地依旧俗致祭。到武帝即位，汉兴已六十余年，天下安泰，缙绅之属皆望武帝封禅。兼之方士李少君的蛊惑，把炼制丹药与成仙联系起来，并把封禅不死与黄帝升仙的神话结合在一起，说：“……致物而丹沙可化为黄金，黄金成以为饮食器则益寿，益寿而海中蓬莱仙者可见。见之，以封禅则不死，黄帝是也。”^③ 在儒生与方士的共同怂恿下，汉武帝开始筹备汉家封禅，并先行登临中岳嵩

① （汉）司马迁：《史记》，第1378页。

② 同上书，第1378—1379页。

③ 同上书，第455页。

山，以三百户封太室奉祠，命曰崇高邑。后封禅于泰山，到武帝终，已“遍于五岳、四渎矣”^①。

汉武帝泰山封禅之前礼登嵩高，是对中岳位置的肯定，这与国家统一、王权兴盛密切相关，是汉代天子居中思想的反映。正如刘向在《说苑》卷八《辨物》篇中所言：“八荒之内有四海，四海之内有九州岛，天子处中州而制八方耳。”^②九州之说虽出自《尚书·夏书·禹贡第一》，但《禹贡》并没有着重强调天子位处中州而制八方之职，只是到汉代才把皇帝的中心地位突出出来，这与汉代盛行的五行观念及大一统思想应有很大关系。

《化书》卷三《五常》部分曾载：“儒有讲五常之道者，分之为五事，属之为五行，散之为五色，化之为五声，俯之为五岳，仰之为五星……。”^③这里的“儒”当指汉代以来以董仲舒为代表的儒家，在此之前以孔、孟为代表的儒家没有把以上几项内容结合起来，到董仲舒时阴阳学说方介入儒学。对此，《汉书·五行志》卷七有明确记载：“汉兴，承秦灭学之后，景、武之世，董仲舒治《公羊春秋》，始推阴阳，为儒者宗。宣、元之后，刘向治《谷梁春秋》，数其祸福，传以《洪范》，与仲舒错。至向子歆治《左氏传》，其《春秋》意亦已乖矣；言《五行传》，又颇不同。是以搯仲舒，别向、歆，转载眭孟、夏侯胜、京房、谷永、李寻之徒所陈行事，讫于王莽，举十二世，以傅《春秋》，著于篇。”^④

以上是汉儒对《春秋》史籍的历时性梳理，它向世人传递了这样一个信息：秦灭学之后阴阳之术被汉儒借鉴并发扬光大，其传承脉络自董仲舒、刘向、刘歆直至谷永、李寻等众，这与后世认为的阴阳学说多由黄老之学传承的观点并不一致。^⑤最起码汉初之时，儒术与黄老学说之间的区

①（汉）司马迁：《史记》，第1403页。

②（汉）刘向撰，赵善论疏证，《说苑疏证》，华东师范大学出版社1985年版，第526页。另，九州之说在各类古籍中并不完全一致，文中九州岛按刘向《说苑》而来。如按《周礼》，中州指豫州。

③《四库全书·子部·杂家类·（南唐）谭子化书》卷三，商务印书馆2005年版，第508页。

④（汉）班固：《汉书·志》，中华书局1962年6月版，第1317页。

⑤ 杨东莼在《中国学术史讲话》谈黄老之学时说它“始于六国末年，成于秦、汉之际，大盛于文、景之时。它是由阴阳家邹衍之流的五行终始与道家的清静无为、天道观念、自然主义糅合而成的，它和儒墨‘托古改制’言必称尧、舜一样，也抬出一个远古的黄帝来，与老子合称，所以叫做黄、老之学”。

别还是很大的。据《史记·孝武本纪》卷十二记载，窦太后笃信黄老之言，不好儒术，为此曾迫使推崇儒术的赵绾、王臧自杀。由此可见汉初儒学与黄老学说之间矛盾的尖锐程度。直到窦太后死后，由董仲舒推行的把阴阳五行与传统儒学糅合在一起的大一统学说才得以确立，并广为流布。

董仲舒倡导的大一统学说主要强调帝王的核心作用，转化到五行中，他认为：

五行之随，各如其序；五行之官，各致其能。是故木居东方而主春气，火居南方而主夏气，金居西方而主秋气，水居北方而主冬气；是故木主生而金主杀，火主暑而水主寒，使人必以其序，官人必以其能，天之数也。土居中央，为之天润，土者，天之股肱也，其德茂美，不可名以一时之事，故五行而四时者，土兼之也，金木水火虽各职，不因土，方不立，若酸咸辛苦之不因甘肥不能成味也。甘者，五味之本也，土者，五行之主也，五行之主土气也，犹五味之有甘肥也，不得不成。是故圣人之行，莫贵于忠，土德之谓也。^①

除此之外，董仲舒还把五行思想与具体的封建官制结合起来，认为：

“天地之气，合而为一，分为阴阳，判为四时，列为五行……东方者木，农之本，司农尚仁……南方者火也，本朝司马尚智……中央者土，君官也，司营尚信……西方者金，大理，司徒也，司徒尚义……北方者水，执法，司寇也，司寇尚礼……”^②

董仲舒所言五行分别由五类官员管理，这比《礼记·王制》中所言的“天子祭天下名山大川，五岳视三公，四渎视诸侯”^③的规制更为详尽，

① （台湾）赖炎元注释：《春秋繁露今注今译·五行之义》卷第十一，台湾商务印书馆1984年版，第287页。

② 同上书，第334-339页。

③ 《礼记》，上海古籍出版社1987年3月版，第69页。

与儒家所遵循的“五常”之礼更为贴近，系后世为五岳山神加官进爵之楷模。

董仲舒作为汉代大儒，其学说对后世影响极大，而以其思想为指导的五岳信仰也源远流长，成为历代王朝祭祀五岳的根本。

所以，从四岳到五岳，再到五岳地位的变更，都体现了大一统制度下的国家政治观和宗教观。汉代“五岳”一词的出现，是秦汉五行观念及汉室大一统思想双重作用的结果，对后世五岳信仰影响极大。之后历代王朝对五岳均有所作为，寺观壁画中五岳山神的服饰、职能也多顺应国家规制，从而使历代五岳祭祀的政治色彩与宗教色彩相映生辉。

第二节 两汉至唐宋寺观壁画五岳图像源流

一、汉代山神壁画

上文已对五岳一词的形成做了初步探讨，其出现时间大约在西汉高祖至武帝统治时期。但把五岳作为国家常祀对象则始于汉宣帝神爵元年（前61）。由于汉之前没有“五岳”一词，故而也就没有五岳祭祀，更没有我们今天所要探讨的五岳壁画。所以，要讨论五岳壁画，其上限最早可追溯至西汉。但鉴于目前没有任何有关西汉时期五岳壁画的信息，因而无法就这一时间段进行探讨。但到东汉时，王延寿的《鲁灵光殿赋》中明确记载了殿堂中已有“山神海灵”壁画，称：“图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。千变万化，事各缪形。随色象类，曲得其情……”^① 尽管文中所言图画可能不是后来意义上的五岳图像，而是与《山海经》中的“山神海灵”形象更为相近，但最起码它传达了这样一个信息：山神图像作为壁画内容在东汉以前已经进入殿堂之中，并很可能代表着当时极为流行的一种题材。

因为，除王延寿《鲁灵光殿赋》之外，在《后汉书·南蛮西南夷列传

^① 杨大年编著：《中国历代画论采英》，河南人民出版社1984年10月版，第1页。

第七十》也有山神壁画记载，称当时的郡尉府舍皆有雕饰，画有山神海灵，奇珍异兽，令夷人见后，更加恐惧。这条记载从一个侧面证实了当时山神海灵壁画的流行情况。尽管文中的山神仍然没有被明确为五岳山神，但这些壁画很可能会成为后世五岳壁画之效仿对象，因为当时已存在有关岳神的传说，如《后汉书》中就记载了华山神预言秦王朝灭亡之事，称“昔秦之将衰，华山神操璧以授郑客，曰‘今年祖龙死’，始皇逃之，死于沙丘”^①。这时的华山神已经以人格化的面貌出现，如果当时绘制岳神图像，很可能会借鉴已有的山神形象。

继汉代之后，在魏晋南北朝至隋的漫长的一段历史时期内，五岳山神图像仍没有明确地建立起来。但有关岳神的记载却屡见不鲜，如《晋书》卷一百十记载：“常山大树自拔，根下得璧七十、圭七十三，光色精奇，有异常玉。（慕容）俊以为岳神之命，遣其尚书郎段勤以太宰祀之。”^②《魏书》中也记有华岳神、北岳神故事，如卷一百十二载神人与东海、四渎、太山、北岳神共行淮北，助人荡除顽凶之事。《隋书》中也多处记载朝廷内部借助华岳神展开的宫廷斗争。但这时的五岳山神形象还仅仅停留于人格化的传说阶段，似乎并没有以集体形象正式进入到绘画中。就现存资料看，汉唐数百年间，除道教倡导的《五岳真形图》之外，很难找到其他有关五岳图像的资料。

二、《五岳真形图》

《五岳真形图》（图1-1）是现存最早把五岳放到一起的图文资料。现存《五岳真形图》多为石碑或拓片形式，图文并茂，上面明确记载着五岳山神名称、部众、服饰、职权等相关信息，与后来壁画中所绘的五岳山神形象较为接近。

《五岳真形图》绘制年代不详，据《历代名画记》述古之秘画珍图言：“古之秘画珍图固多，散逸人间，不得见之，今粗举领袖，则有：……《五

^① 《后汉书·列传》卷三十下，中华书局1965年5月版，第1078-1079页。

^② 《晋书》（九），中华书局1974年11月版，第2839页。



图1-1 五岳真形图

岳真形图》(汉武)。”^①说明在唐之前,《五岳真形图》已在流传,并作为秘画珍图被后人宝藏。

晋唐之间,绘者辈出,但与五岳有关且广为流传的图像却仅为此图。而且,记载该图最多的是道书。

《道藏》中曾多次言及《五岳真形图》,如《云笈七签》卷八十所引《五称符上经》就称:“……子欲定五帝役山精,当得五岳图;……子欲登五岳求神仙之药,当得采芝开山图……”^②“五称符”又名五胜文,据称此符隐含五方帝君姓讳,上应五星,下表五岳,中宝五脏,乃五行之母。该经系古《灵宝经》之一,敦煌曾出土一件残抄本(P2440),题名《灵宝真一五称经卷》。

《武帝内传》中武帝刘彻拜见西王母时,也言及此图,称其见王母巾

① 丁安澜编:《画史丛书》(一),上海人民美术出版社1982年3月版,第54页。

② 卿西泰主编:《道教与中国传统文化》,福建人民出版社1990年9月版,第267页。

笈中有一卷书，问此书是否为仙灵方，王母回答说：此《五岳真形图》也，三天太上所出。^①

《云笈七签》载王母传授《五岳真形图》时还称，（此图）“可谓至珍且贵，上帝之玄观矣”^②。

以上经书成书年代均在魏晋南北朝时期，说明当时此图已经存在，所以，《五岳真形图》出现的最晚年代不会迟于这一时期。

关于《五岳真形图》的记载，除纸质媒介外，还有五岳庙宇中的石碑。就现存东岳、北岳、中岳、西岳等处庙宇的碑刻看，《五岳真形图》碑刻符号及文字与道书所载大略相同。

鉴于《五岳真形图》与五岳的密切关系，考察该图像含义遂成为很多学者热切关注的问题。迄今，国内外学者就此问题进行过深入探讨且颇有建树的有：施舟人、山田利明、曹婉如、郑锡煌、张勋燎等。针对以上诸人的研究成果，国内青年学者雷闻在《五岳真君祠与唐代国家祭祀》一文中已作过较为详尽的梳理，足资借鉴。^③除此之外，徐蔚一、王家佑等先生也曾就《五岳真形图》问题作过简要介绍，如：1991年《上海道教》刊登了徐蔚一《漫话五岳与五岳神——兼说“五岳真形”镜》一文，对五岳与道教的关系进行了初步探讨。1994年王家佑先生在《上海道教》发表了一篇题为《五岳真形图的传授与昆仑金母》的文章，主要探讨了五岳真形图的传授者——金母的身份及其所处昆仑山的地理位置，提出道教中岳即昆仑山的观点。

以上学者从多个角度推进了《五岳真形图》的研究，本文对《五岳真形图》的探讨，主要在于解读五岳庙宇中《五岳真形之图》碑刻与五岳壁画的关系问题。

《道藏》中所载的《洞玄灵宝五岳古本真形图并序》是流传至今记载五岳真形事宜的最古老版本，后世所出文本多源于此。该文与《道藏·云笈七签》所载的《五岳真形图序》几乎完全一致，故本文所言《五岳真

① 《道藏》（全36册）第5册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1988年版，第51页。

② 《道藏》（全36册）第22册，第564页。

③ 荣新江主编：《唐代宗教信仰与社会》，上海辞书出版社2003年版，第51—57页。

形图序》当指以上两个版本。其主要内容如下：

《五岳真形》者，山水之象也。盘曲回转，陵阜形势，高下参差，长短卷舒。波流似于奋笔，锋芒畅乎岭嶂。云林玄黄，有如书字之状。是以天真道君下观规矩，拟纵趋向，因如字之韵而随形而名山焉。子有《东岳形》，令人神安命延，存身长久，入山履川，百芝自聚；子有《南岳形》，五瘟不加，辟火光，谋恶我者，返还自伤；子有《中岳形》，所向唯利，致财巨亿，愿愿克合，不劳身力；子有《西岳形》，消辟五兵，入刃不伤，山川名神，尊奉司迎；子有《北岳形》，入水却灾，百毒灭伏，役使蛟龙，长享福祿；子尽有《五岳形》，横天纵地，弥纶四方，见我欢悦，人神攸同。昔黄帝征师诸侯，与蚩尤战于涿鹿之野，遂擒之，诸侯咸宗轩辕为天子，代神农氏，是为黄帝。天下有不顺者，从而征之，破山通道，未尝宁居。东至于海，登太山及岱宗；西至崆峒，登鸡头；南至于江，登熊湘；北逐蟬粥，金符釜山，而邑于涿鹿之阿，迁徙往来，无有常处。察四岳，并有佐命之山，而南岳独孤峙无辅，乃章祠三天太上道君，命霍山、潜山为储君。奏可，帝乃自造山，躬写形像，连五图之后。拜青城为丈人署，庐山为使者形，皆以次相续，此适始于黄帝耳。

东岳太山君，领群神五千九百人，主治死生，百鬼之主帅也，血食庙祀宗伯者也。俗世所奉鬼祠邪精之神而死者，皆归泰山受罪考焉。诸得佩《五岳形》，入经山林及诣太山君及诸山百川神，皆出境迎拜子也。泰山君服青袍，戴苍碧七称之冠，佩通阳太平之印，乘青龙，从群官来迎子。

南岳衡山君，领仙官七万七百人，诸入南岳。所部山川神皆出迎。九丹日精之冠，佩夜光天真之印，乘赤龙，从群官来迎子。

中岳嵩高君，领仙官玉女三万人入山，诸是。中岳所部名灵皆来迎子。中岳君服黄素之袍，戴黄玉太乙之冠，佩神宗阳和之印，乘黄龙，从群官而来迎子。中岳五土之主，子善敬之。太上常用三天真人有德望者以居之。

西岳华山君，领仙官玉女四千一百人，道士入其所部之山神并来迎。华山君服白素之袍，太素九梳之冠，佩开天通真之印，乘白龙而来迎子。

北岳恒山君，领仙人玉女七千人，其入所部之山川，神皆来迎。北岳君服玄流之袍，太冥真灵之冠，佩长津悟真之印，乘黑龙，而来迎于子也。

青城丈人，黄帝所命也，主地仙人，是五岳之上司，以总群官也。丈人领仙官万人。道士入其山者，丈人服朱光之袍，戴盖天之冠，佩三庭之印，乘科车，从众灵而来迎于子也。

庐山使者，黄帝所命，秩比御史，主总仙官之位，盖五岳之监司。道士入其山者，使者服朱绯之裾，戴平华之冠，佩三天真形之印，而来迎于子也。

霍山，南岳储君，黄帝所命，衡岳之副主也，领群灵三万人。上调和气，下拯黎民，阅校众仙，制命水神，是峻验之府，而为诸灵之所顺也。道士入其境，储君服青锦之袍，戴启明之冠，佩道君之玉策而来迎子，或乘科车，或驾龙虎。

潜山储君，黄帝所命，为衡岳储贰，时参政事，今职以辅佐者也。入其山者，潜君服紫光绣衣，戴参灵之冠，佩朱宫之印，乘虬之车而来迎子。

诸佐命山君，并辅弼岳君，预于位政。道士入其山，佐命服朱袍，戴仙华之冠，佩太上真形之章而来迎子，所乘无常。

东方朔言：古书《五岳真形》首目者，乃是神农，前世太上八会群方飞天之书，法始鸟迹之先代也。自不得仙人译注显出，终不可知也。凡道士欲佩图，进取山象及书古文卷，毕以此题外面，然后盛之带符，当得正月建寅斋七日，斋中写白讫醮如传受法，但易章中自说辞旨随人也。凡写书皆烧香于左右。^①

^① 《道藏》（全36册）第6册，《洞玄灵宝五岳古本真形图》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1988年版，第735-736页。

以上所引《洞玄灵宝五岳古本真形图并序》虽托名东方朔所著，但当今学者多认为是东晋葛洪或其亲戚故旧伪造。^①即该文的形成年代被认定为唐宋之前。

从《洞玄灵宝五岳古本真形图并序》开篇文字可以看出，五岳真形图既具有描绘“山水之象”的地图性质，又具有可以使佩戴者躲避各种祸患的符箓功能。同时，该文对五岳山神服饰、部属的记载也开后世先河。就留存至今的五岳图像看，《洞玄灵宝五岳古本真形图并序》应该是五岳壁画渊源之一。如现存元代以来寺观壁画中的五岳山神袍服之色与《洞玄灵宝五岳古本真形图并序》的记载完全一致，五岳神按五行各服其色：东岳衣青，南岳服朱，西岳饰白，北岳贯黑，中岳因所主为土而尚黄。由此可见，《洞玄灵宝五岳古本真形图并序》关于五岳神服饰色彩的规定，被壁画绘制者牢牢继承下来，并终成定制，尤其是国家祭祀场所的五岳壁画，其岳神服饰严格遵循以上规定，一丝不苟。这种“沿袭”和“吻合”并非历史偶然，而是唐以来历代统治者和社会各阶层共同作用的结果。到唐玄宗时，《五岳真形图》已经开始在斋醮仪式中扮演人格化神祇角色。据唐代三洞弟子张万福所撰《醮三洞真文五法正一盟威录立成仪》载，斋醮神灵时，《五岳真形图》即被作为神位供奉：“次东面西头《五岳真形图》，西向，绛巾，以图符安座上，前三盘近北，一盘五分五岳君位，近南一盘二分佐命君位，次南向二盘各一分青城、庐山使者位，三盘九分九杯四灯四炉香也。”^②

很明显，在这一仪式中，《五岳真形图》即为五岳神众，但它不单代表五岳山神，还代表所有与之相关的神灵，如佐命真君、青城丈人、庐山使者等，是一个群体的标志。后来，虽然作为牌位的《五岳真形图》已被人格化的五岳山神所取代，并出现了塑像、壁画等多种表现形式，但《五岳真形图》并未彻底退出历史舞台，而是以碑刻的形式留存在五岳庙

① 持此观点的代表人物为张勋燎，在其《道教五岳真形图和有关两种古代铜镜材料的研究》中有详尽阐述。详情可参见其《南方民族考古》第3辑，四川科学出版社1991年版，第91-112页。以上内容引自荣新江主编的《唐代宗教信仰与社会》，第78页。

② 《道藏》（全36册）第28册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1988年版，第492页。

宇中，向后世展示它的历史价值。

《五岳真形之图》碑刻与《洞玄灵宝五岳古本真形图并序》的关系十分密切，通过对二者的对读可以很容易地看到道教对五岳信仰的影响。

五岳庙宇中的《五岳真形之图》石碑图像基本一致，文字也大同小异，现姑且引用中岳庙中的碑刻。至于该碑刻与其他《五岳真形之图》石碑有出入的地方则在文后略作说明。

盖闻乾坤之内五岳者谓之神，五岳之中岱岳为其祖，莫不应乎造化，生于混沌之初；立自阴阳，镇乎坤维之位。且五岳者，古经云分掌世界人间等事。

东岳岳泰山乃天帝之孙，群灵之府也。在兖州奉符县，是成兴公真人得道之处。长白、梁父二山为副。岳神姓岁讳崇，封号天齐仁圣帝。岱岳者，主于世界人民官职及定生死之期，兼注贵贱之分、长短之事也。

北岳恒山在定州曲阳县，是长桑公真人得道之处。天涯、崆峒二山为副。岳神姓晨讳□，封号安天元圣帝。北岳者，主世界江河淮济，兼四足负荷之类，管此事也。

中岳嵩山在西京河南府登封县，是寇谦真人得道之处。女凡、少室二山为副。岳神姓恽讳□，封号中天崇圣帝。中岳者，主世界土地山川谷峪，兼牛羊食啖之种，管此事也。

南岳衡山在衡州衡山县，是太处真人得道之处。潜山、霍山为副。岳神姓崇讳□，封号同天昭圣帝。南岳者，主世界星象分野，兼水族鱼龙之事也。

西岳华山在华州华阴县，是黄庐于真人得道之处。终南、太白二山为副。岳神姓姜讳□，封号金天顺圣帝。西岳者，主世界金银铜铁兼羽翼飞禽之事也。

东岳太灵苍光司命真君；南岳庆华紫光注生真君；中岳黄元大光含真真君；西岳素元耀魄大明真君；北岳酆微洞渊无极真君。

谨按《抱朴子》云：凡修道之士栖隐山谷，须得五岳真形图佩之，其山中鬼魅精灵虫虎妖怪，一切毒物莫能近矣。汉武帝元封二年七月七日夜，西王母亲降，见王母巾器中有书卷，紫锦囊盛之，亦是斯图。太初中，李[克]称冯翊人三百岁，荷果毕留，负五岳图。帝封负先生。此图如人，出入作客，过江渡海，或入山谷，或夜行，又恐宿于凶房。如此图随身，一切邪魔魑魅魍魉水怪等，尽皆隐迹逃遁矣。所居之处，香花供养，处心服侍，必降真祥之佑，以感圣力护持。此图郭次南携之囊游二十年，持以见示勒招隐亭中，五岳山人陈文烛记。登封县知县孙秉阳刻石。

从以上文字可以看出，《五岳真形之图》碑刻较《洞玄灵宝五岳古本真形图并序》进一步明确了五岳山神的管辖范围及职能，其原有的山水形势图含义已经不存，符箓性质也逐渐淡化，突出的主要是五岳山神的人格化特征。

五岳庙宇碑刻除最后一段文字外，其他部分（包括图像与文字）均同。对于最后一段文字，河北曲阳北岳庙《五岳真形之图》碑刻中根本没有辑录，而是以“崇□元年岁次戊辰□□立”代之。考其年代，以崇□为年号的，仅明代崇祯一处，且崇祯元年（1628）恰为戊辰年。由此可知，曲阳北岳庙保存的《五岳真形之图》石碑当刻于公元1628年。但从石碑所记文字看，该碑内容要早于明代。因为明洪武三年皇帝曾下诏改五岳称号，把唐宋所加封号一并去除，只称某某山神。如果岳庙石碑上的文字为明代撰写，应该称五岳为山神，而不是帝。所以，这块石碑应该是后人依据古碑翻刻，除最后所署年号为当时实际情况外，其他内容均为前人遗存。而且，文中所称地方郡县，皆按宋制，如“西京河南府登封县”，仅在宋时有此称呼，《元史》对此有所记载：“河南府路，唐初为洛州，后改河南府，又改东京。宋为西京。金为中京金昌府。元初为河南府，府治即周之王城。旧领洛阳、宜阳、永宁、登封、巩、偃师、孟津、新安、浍池

九县，后割渑池隶陕州。”^① 以上是对《五岳真形之图》碑刻年代的探讨，由此可知，此类碑的刻制年代应为宋代。

另，本人曾于西岳庙购得一《五岳真形图》拓片，与中岳庙碑刻相比，其文字部分删节了“此图郭次南……登封县知县孙秉阳刻石”之语，而代之以“忆予总角时获见此图，心窃感其异，然所见皆朱墨，图写恐不无传述之误。兹至南安，见臬属中石刻此图，亟为摹榻刻之西安儒学中，以公助四方好古之士云。时康熙二十一年岁次壬戌孟冬上浣之吉。江右古盱邓霖题，卜世镌”。该碑刻虽更为晚出，但从字里行间可以看出撰碑者对原碑的喜爱。尤其是作者对古碑摩拓过程的记述，给后人留下《五岳真形之图》碑刻的流传脉络。也许正是由于这种不断的翻拓，才使今人得见那些存在于上千年前的碑记。

除以上几处细微差别外，存于五岳庙宇中的《五岳真形之图》碑刻已无二样。五岳间这种整齐划一形式似乎是在向人们宣示着“五岳同存、五行俱全”的关系，这是五行观念的精髓所在。按《上清高上玉晨风台曲素上经》云，曾负责传授五岳真形图的太上说过：“五行秘文与天地同生，混化万真，总御神灵。天无五行，则三光不明；地无五行，山岳崩倾；人无五行，身则朽零。故五行混合，相须而生。”^② 五岳一词既然依照五行而来，那么，五岳之间的关系也必依五行而定，《五岳真形图》即是印证这一规则的最佳典范。

需要说明一点的是，在山西恒山北岳庙中也立有一块名为《五岳真形之图》的石碑，其文字与其他岳庙略有不同。该碑较新，碑文中五岳属地名多变换，特别是对北岳属地的记载，已把原来的定州曲阳变为大同府浑源州。而且，该碑还把宋明两代所加岳神封号相继列出。由此可知，此碑刻凿时间较晚，因北岳改祀山西的时间为清顺治十七年，故此碑刻凿时间不会早于这个时段。

除以上问题外，岳庙中的《五岳真形之图》碑文还提到该图源于《抱

^① 《元史·志》卷五十九，中华书局1976年4月版，第1403页。

^② 《道藏》（全36册）第34册，第5页。

朴子》，这就需要针对《抱朴子》中的一些相关问题进行探讨。

《抱朴子·登涉》篇中言：凡入山者，要知道入山之法，否则多遇祸害。山无大小，皆有神灵，山大则神大，山小则神小。入山要先斋戒，并带符。入五岳更要掌握时机，择时日而行。在《抱朴子·遐览》篇中更加强符号书的重要性，并指出符书中最重要的莫过于《三皇内文·五岳真形图》，称：“家有三皇文，辟邪恶鬼，温疫气，横殃飞祸。若有困病垂死，其信道心至者，以此书与持之，必不死也。其乳妇难艰绝气者持之，儿即生矣。道士欲求长生，持此书入山，辟虎狼山精，五毒百邪，皆不敢近人。可以涉江海，却蛟龙，止风波。得其法，可以变化起工。不问地择日，家无殃咎。”有此道书者还可“日游五岳四渎，社庙之神，皆见形如人，可问以吉凶安危，及病者之祸祟所由也。又有十八字以着衣中，远涉江海，终无风波之虑也。又家有五岳真形图，能辟兵凶逆，人欲害之者，皆还反受其殃”^①。

《抱朴子》所言《三皇内文》现被收录于《道藏》（36册）第十八册，名为《三皇内文遗秘》。该文在“五岳真形符”部分列出各个岳符及相关文字，其岳符形象与现存《五岳真形之图》碑刻上的图像极为接近。关于“符”，卿希泰先生认为起源于古老的“云书”。《道藏·三洞神符记》中记载了符图的产生及特点：

此符本于皆空结空太真，仰写天文，分置方位，区别图象。符书之异：符者，通取灵变之状。然符中有书，参似图象；书中有图，形声并用，故有八体六文，更相发显。^②

从这一段话可以看出：道教中的“符”具有图和书的双重功效，并且可以仰写天文，分置方位。如此，似可以把早期《五岳真形图》看作道家以符篆形式图写五岳的一种方式。

^① 《道藏》（全36册）第28册，第247页。

^② 卿希泰主编：《道教与中国传统文化》，福建人民出版社1990年9月版，第262-263页。

以上探讨皆围绕《五岳真形图》展开，通过对道经中的《五岳真形图》以及碑刻中的《五岳真形之图》的梳理可以看出，《五岳真形图》最早出现在魏晋道经中，具有山水地势图及符篆性质双重功效。到唐代，《五岳真形图》开始被道教徒作为醮神目标，出现了五岳群体的人格化趋势。

三、唐宋五岳壁画

唐代，未有五岳壁画留存，但在诸多史料中可以得见当时五岳壁画的兴盛情况。现存史料中，较早记载五岳绘画的是唐代张彦远所作的《历代名画记》。在《历代名画记》卷四，他记载了一位叫烈裔的蓑涓国人，称其于秦皇二年被本国献出，能“口含丹墨，喷壁成龙兽，以指历地，如绳界之，转手方圆，皆如规矩，度方寸内，五岳四渎，列土备焉”^①。尽管该文所言五岳四渎可能只是一种地形图，但至少仍可作为五岳四渎进入绘画的一个记载。^②无独有偶，该书同卷还记载了一位吴王赵夫人，称其善书画，能在方帛上作五岳列国地形。这里的五岳很明显是一种地理概念，而非后来壁画中的山神形象。

五岳人格化图像首先被披露于《益州名画录》中，该书在记载蜀地道士张素卿时，说他：“在川主谯国夏侯公枚宅，多见隋唐名画，艺成之后，落拓无羁束……乾符中，居青城山常道观焚修。至中和元年（881），僖宗皇帝遣使与赐紫道士杜光庭，封丈人山为希夷公。癸卯岁（883），素卿上表云：‘五岳既已封王，丈人位居五岳之上，不可称公。’是岁敕宜改封五岳丈人为希夷真君，素卿赐紫。素卿有《老子过流沙图》、《五岳朝真图》……王蜀先主修青城山丈人观，请素卿于丈人真君殿上画五岳、四渎、十二溪女、山林溪沼树木诸神及岳渎曹吏，诡怪之质，生于笔端，上殿观者，无不恐惧。”^③

同样的记载在《图画见闻志》卷二也存在，称唐末简州道士张素卿善画“道门尊像，天帝星官……尝于青城山丈人观画五岳、四渎、十二溪女

① 于安澜编：《画史丛书》（一），上海人民美术出版社1982年3月版，第58页。

② 张彦远所记这一资料并非最早记载，据郑岩先生介绍，早在晋人著录中已出现此项内容。

③ 于安澜编：《画史丛书》（四），上海人民美术出版社1982年3月版，第6页。

等，兼有老子过流沙并朝真图、八仙、九曜、十二真人等像传于世”^①。

而且，《图画见闻志》卷六也记载了张素卿在青城山丈人观画五岳四渎真形及十二溪女数壁之事，并提到孟蜀后主数遣秘书少监黄荃依样摹之，但终不相类之事。很明显，唐末张素卿绘制的五岳四渎及十二溪女已经是拟人化的神灵，即文中所说的“真形”了。并且，张素卿的描绘也已被同代和后世所认可，论其创作源头似可追溯到他对隋唐名画的研磨。

另外，在蜀地还有一位画家也画过岳渎壁画，据《益州名画录》记载，画家张南本在中和年（881—885）寓于蜀城，“僖宗驾回之后，府主陈太师于宝历寺置水陆院，请南本画天神地祇、三官五帝、雷公电母、岳渎神仙、自古帝王、蜀中诸庙一百二十余帧，千怪万异，神鬼龙兽、魍魎魑魅，错杂其间，时称大手笔也。至孟蜀时被人模搨，窃换真本，鬻于荆、湖人去……”^②

《益州名画录》所记载的第三位绘制岳渎图像的画家叫蒲师训，五代时蜀人。当张素卿所绘青城山丈人观真君殿内五岳四渎部属诸神，在广政年间被山水冲损后，蜀王即命师训继之。

以上三位画家所绘岳渎图像皆在蜀地，同时期其他地方相关记载极为稀少。到目前为止，只在岳庙相关史料中留存一些信息，如北岳庙《大唐北岳府君之碑》，系由唐代御史中丞韦虚心撰文，宣义郎前宾王府参军直秘书省颍川陈怀志书写。立碑时间为开元九年（721）三月廿六日，现仍保存于河北曲阳北岳庙中。该碑虽没有明确提到五岳神祇图像，但从其描述中可以看出当时庙宇中确有壁画，而且在当地也流传着有关岳神的传说，兹将碑文择录如下：

尝试论之曰：融为渎，结为阜，则词人之体物祥之矣。智乐水，仁乐山，则圣人之微言列之矣。或乃象里愚谷，因居以制号。紫盖白雉，象形而定极……北岳恒山者，北方之巨镇也。其岗峦纷纠，根底盘薄，或壁立或砥平，傍匿千岭，下括众壑。珍禽异兽，益虞之目，骇不能名。芳草甘

^① 于安澜编：《画史丛书》（一），上海人民美术出版社1982年3月版，第19页。

^② 同上书，第9页。

木，桑弘之心，计莫之数。琼膏石髓，庆忌林兵，时时间出，往往迭见。……夫其重扃固护，交轩密勿，三间四表，神莫莫以扶倾，东序西厢，心猷而发悸。朱鸟拂栋，玉女窥窗，藻绩丹青，侔赤城之霞起，图写精异，疑绛河之仙集。恍恍忽忽，若阴若阳。吁！可畏乎？其骇也。以先天二年，有瀛州清苑县人魏名确爰因行李至岳庙之前，乃见二人一者白衣，一者紫服，侍从甚肃，进止不凡。自云：我是五岳大使，发兵马六十万众，为国讨贼。五岳大神九月三日俱来此山，大为欢会。名确迁延未去，诸神遂乃作怒，牵至庙众，用申责罚。祝史杨仙童亲见其事，乃驰告，官司州将骇之，随以闻奏，敕遣上宫及内谒者赍神衣礼物以赴会期……”在碑刻最后颂词中，还题写着“神仪俨雅，迫而察之，骇人也”之语。由此可知，曲阳北岳庙唐开元初年确有壁画或塑像存在，尽管现在无从得知其具体内容，但因其位于岳庙中，应该与岳神有关。

除北岳庙之外，中岳庙也有类似记载。据卢元明（北魏）《嵩高山记》曰：“中顶南下二百步，有岳庙，画为神像。”^①唐韦行俭《新修嵩岳中天王庙记》也记有岳庙绘塑，称：“年祀寢久，其土偶木偶及东序西序、南向北向，图形像者，皆风落之，日炫之，雨濡之，尘败之。或墉垣缺侈，彩绩漫灭，不怒之威，盖阙如也。汉南元戎荥阳郑公，由荥阳守而尹洛邑，用端密温文、宣明教化为人之道，聆其积弊俾革其故。自中天王洎夫人，纓纓冕服，首饰步摇，间以金翠，彰用五色。旁罗四岳四渎，施于启母、少姨之伦……”^②

以上所载说明，在唐代，中岳庙已有五岳神绘塑存在。至于其他岳庙中的绘事，亦有学者关注。^③

不过，除分散各地的岳庙有零星记载外，似乎蜀地才是五岳神祇图像的集大成者，之所以如此，很可能与当地画手云集的状况有关。据《画继》卷九记载：“蜀虽僻远，而画手独多于四方，李方叔载德隅斋画，而

① 《嵩岳文献丛刊》第三册，中州古籍出版社2003年10月版，第466页。

② 《嵩岳文献丛刊》第四册，中州古籍出版社2003年10月版，第134页。

③ 周郢：《嘉宁殿、仁安殿与岱庙壁画》，《泰安师专学报》2001年第1期，第21页。

蜀笔居半。”^①

另外，还有可能与当地浓厚的道教氛围有关。青城山作为道教发祥地之一，《道藏·五岳真形图》部分曾尊其为五岳丈人，其地位高于五岳。在统领五岳的青城丈人山绘制五岳部众图像应该是最恰当不过的了。

而且，唐玄宗时期天台道士司马承祯备受恩宠，也使五岳信仰日益兴盛。在司马承祯建议下，全国开始兴起筹建五岳真君祠的活动。据《旧唐书》列传第一百四十二载：“开元九年（721），玄宗又遣使迎入京，亲受法箓，前后赏赐甚厚……十五年，又召至都。玄宗令承祯于王屋山自选形胜，置坛室以居焉。承祯因上言：‘今五岳神祠，皆是山林之神，非正真之神也。五岳皆有洞府，各有上真人降任其职，山川风雨，阴阳气序，是所理焉。冠冕章服，佐从神仙，皆有名数。请别立斋祠之所。’玄宗从其言，因敕五岳各置真君祠一所，其形象制度，皆令承祯推按道经，创意为之。”^②

对于此事的另一记载则收录于《云笈七签》，该文为：“明皇登封泰山回，问承贞（祯）：五岳何神主之？对曰：岳者，山之巨镇。而能出雷雨，潜诸神仙，国之望者为之。然山林神也，亦有仙官主之。于是诏五岳，于山顶别置仙官庙，自承贞始也……”^③

此处的仙宫庙即《旧唐书》所提及的五岳真君祠。虽司马承祯倡导筹建五岳真君祠本意在于“以道教理论来改造国家的五岳祭祀系统”^④，但实际上他的这一举措非但没有抑制住原有的以山林之神为供奉对象的五岳信仰势头，反而更加促进了国家山川祭祀体系与民间信仰的融合。

不过，道人的参与，很可能导致了五岳壁画在四川地区的兴起。据《道藏》之《广成集》记载，唐杜光庭曾有《画五岳诸神醮词》，称“伏为丈人观久为荒毁，近毕修营，土木之役既兴，粉绘之功是设，爰于闾殿，图貌灵仪，翠云丹锦之袍，玄璧黄琮之器，星景日精之品，五华七称

① 于安澜编：《画史丛书》（一），上海人民美术出版社1982年3月版，第71页。

② 《旧唐书》卷一二九，中华书局1975年版，第5128页。

③ 《道藏》（全36册）第22册，第785页。

④ 雷闻：《五岳真君祠与唐代国家祭祀》，引自荣新江主编《唐代宗教信仰与社会》，上海辞书出版社2003年版，第74页。

之殊，二骖六马之车，云翼霞辔之輶，储副二职，佐命八山。岳君水帝之仪，溪女河侯之列，山林孟长，沼沚灵司，帝王咸秩之曹，典策所封之位。或傍司海裔，东距方诸，或别领洞天，西邻昆峤，莫不振扬雷电，嘯咩蛟鲸。按察幽明，掌录川泽，赞太上正真之理，宣帝王亭育之恩。歆彼六气，成乎大化。比秋冬春夏，遵时令以无亏，风雨雪霜，均岁功而不爽。俱奉轩辕之命，皆持宰执之权，与岳渎众灵供上司之职。则希夷真君居丈尊之重，当临御之严，颁序朝宗，所宜森列。今则挥毫匠手，彩布循垣，灿若星陈，矗如云拥。由是宏裾褒袖，玉剑珠旒，火佩含星，瑶珪敛月。或琼颜蒨袖，若辞姑射之峰；异状奇姿，似照浔阳之浦。丹青式备，绚烂如生。固当契彼神明，兹福祉，上扶邦国，傍祐黎元。调十雨五风，以登稼穡；普九州六合，以致雍熙……”^① 杜光庭的五岳醮词对岳神部众的描述较为详备，为后世摹绘五岳之形，提供了借鉴。

之后再经五代、宋初数十年的努力，五岳的道教性质逐渐定型，道教遂成为继原始宗教后影响国家山川祭祀的最重要因素之一。

而唐宋五岳图像的盛行，似乎也印证了当时道教对国家山川祭祀的影响。

并且，这一影响同时也加速了岳渎形象的蔓延。特别是时人对蜀地五岳题材画作的关注，使五岳四渎图像在蜀地以外逐渐流传开来。而唐代蜀地与两京的密切关系，也为这种传播提供了便利条件。^②

另外，从史料对两位岳渎画家的记载还可以看到当时壁画的传承方式，除传统的师徒相承之外，由善绘者到实地潜心摹写似乎更能促进壁画的流传，类似事件在其他地方也时有发生。

继唐末蜀地岳渎画作后，宋时，与五岳有关的壁画在京师也正蓬勃兴起。

首先，《宣和画谱》卷一在记载御府收藏时，何长寿所画的《五岳真

① 《道藏》（全36册）第11册，《广成集》卷六，第261页。

② 关于唐代蜀地与两京的关系，罗世平先生《四川唐宋佛教造像的图像学研究》一书中有详尽论述该书已于2003年10月由台湾佛光山出版社出版。

官像》榜上有名。^①

《画继》卷一也载宋徽宗时“始建五岳观，大集天下名手，应诏者数百人，咸使图之，多不称旨。自此之后，益兴画学……”^②

《图画见闻志》卷三对宋时隐士赵云子曾于青城山丈人观所画诸仙，赞为奇绝。另，蜀地画家董仁益也尝于青城丈人观画诸仙。河南洛阳人王兼济，曾在嵩岳庙与武虞曹对画墙壁，武宗元画出队，兼济画入队，为世人传颂。以上诸人所绘虽未明言为五岳山神，但由于这些寺观均与五岳有关，其壁画内容很可能会涉及五岳神祇。

宋代与岳神直接有关的绘画记载还有传为李伯时的《西岳降灵图》。据《华岳志·艺文志》卷五载：“松鹤蔡先生家藏李伯时西岳降灵图。前二人骑行，后二人徒步，状若驰猎者。其最后则有云气神在其中。”为此，詹洞专门摹写画像作一短文，云：“龙眠居士画如神，展画冥搜画中意。白日杲杲人出亩，长风萧萧云拂地。前有一疋云色驼，此有一疋元花骝。两人冠服何其雄，若非将相应王公。繁纓宝鞍金匱匝，各持羽箭悬雕弓。后有二人总徒步，苍鹰黄犬行相从。云中欸见光灿烂，玉帟瑶车下霄汉。不驾紫凤白麒麟，海犀天驷多奇玩。鸾旌虎节旋低昂，星仗霞幢互缭乱。无乃朝辞太华峰，得非晓过云台观。輶中坐者真天人，冕珠龙袞俨昭焕。金童玉女纷往来，庆云为馭天为阶。长眉刷翠面如月，知有道骨无尘埃。令人可望不可及，恍惚云中相出入。衣沾玉井碧莲香，旗飜仙掌露华滋。我识泰山封禅书，不识此画意何如。人说西岳降灵图，西岳或有人间无。”^③

尽管詹洞没有确定画中人物名号，但从该文对画面的描述看，画中主尊应该非凡间人物。所传《西岳降灵图》或为其名。如确实如此，那么画中輶上所坐冠冕龙袞者当为西岳山神。另，在现存卷轴画中有一幅南宋时期的《地官图》与该图比较接近，该画中有一人骑马而行，身边一随从手

① 于安澜编：《画史丛书》（二），上海人民美术出版社1982年3月版，第10页。

② 于安澜编：《画史丛书》（一），上海人民美术出版社1982年3月版，第3页。

③ （清）《华岳志·艺文志》卷五，西岳庙部分（国图藏）。

擎苍鹰。^①从以上两处画面所呈现的相似性看，骑马擎鹰可能是宋时出巡图惯用的一种方式。

除以岳神为主的壁画外，宋代还出现了以五岳为题材的山水画。据《图画见闻志》卷四记载：“五原人李隐，工画山水，大中祥符末，营会灵观，命隐写五岳山形于壁……”^②南宋时期，閻丘秀才也曾在五岳观画《山水图》。^③

两宋这种把五岳山水绘制于壁的做法，一方面可能承继了前人用绢帛作五岳地形的传统；另一方面，也是五代以来人们对道教壁画的推陈出新。在后世留存的五岳壁画中，不乏用此手法描绘五岳山神活动场景的画面，尤其是在国家管制下的山川祭祀场所，如北岳庙、岱庙，这种人物与山水融为一体的布局就更为普遍。

通过以上探讨可知，从汉代出现“五岳”一词以来，五岳壁画就已有存在的可能，但其到底肇始于何时尚无定论，就现有史料看，应该与唐代有关。唐之前，无论是东汉的山神图像还是魏晋南北朝时期的《五岳真形图》，都仅仅为五岳壁画的最终产生提供了各种可能。五岳壁画的出现体现了原始宗教、道教对国家五岳祭祀系统的参与与改造，特别是《五岳真形图》，它作为道家理念直接影响着国家山川祭祀，对唐宋五岳神祇壁画的产生起着极为重要的作用，后世之所以把五岳山神描绘成统领群仙的君王形象，并依据五行之色配其服饰，皆与《五岳真形图》有关。所以，《五岳真形图》系后世构想五岳山神图像的基础。

① 该图参见后文第三章“三官”部分，此图藏于美国波士顿美术馆，轴，绢本，设色，南宋，佚名，纵125.5厘米，横55.9厘米。

② 于安澜编：《画史丛书》（一），上海人民美术出版社1982年3月版，第52页。

③ 楚启恩：《中国壁画史》，北京工艺美术出版社2000年3月版，第156页。

第三节 现存寺观壁画之五岳神祇图像分布情况

现存寺观之五岳神祇图像情况列表（一）

寺观名称	绘制年代	题材	现存地	壁画保存情况	榜题
永乐宫	元	道教朝元图	山西芮城	图像清晰、完整	无
青龙寺	元、明	水陆画	山西稷山	图像残缺	有
北岳庙	明代重绘	五岳诸神	河北曲阳	图像较清晰、完整	无
毗卢寺	明代	水陆画	河北石家庄	图像清晰、完整	有
岱庙	清代	东岳诸神	山东泰安	图像清晰、完整	无
公主寺	明代	水陆画	山西繁峙	图像清晰、完整	有
五岳庙	元代	五岳诸神	山西汾阳	现状不详	无
永安寺	清代	水陆画	山西浑源	图像清晰、完整	有
南庵	明代重绘	道教朝元图	陕西耀县	图像残缺	无
不详	宋或元	道教朝元图	加拿大	图像清晰、完整	无
云林寺	明代	水陆画	山西阳高	图像清晰、完整	有
大觉殿	明清	水陆画	山西太谷	图像残缺	有
资寿寺	明代	水陆画	山西灵石	图像残缺	有
大觉宫	明代	道教朝元图	云南丽江束河	图像模糊	无
大宝积宫	明代	道释神祇	云南丽江白沙	图像模糊	无

以上所列寺观壁画情况主要根据已有出版物及个人考察所得，除此之外尚有一些壁画因未有图片出版而无法收录在内。

现存寺观之五岳神祇图像情况列表（二）

寺观名称	主要神祇位置	主要神祇名号
永乐宫 三清殿	东壁	（主神）太上昊天玉皇上帝、后土皇地祇、扶桑大帝、酆都大帝及地狱阎罗众、梓潼文昌帝君众 （辅神）五岳四渎神众、天蓬大元帅、翊圣黑杀将军、四目老翁、十二元神等

续表

寺观名称	主要神祇位置	主要神祇名号
永乐宫三清殿	西壁	(主神) 东华上相木公青童道君、白玉龟台九灵太真金母元君 (辅神) 雷部诸神、十太乙、八卦神、天猷副元帅、佑圣真武、仓颉、孔圣等
	北壁东部	(主神) 中宫紫微北极大帝 (辅神) 天罡大圣、北斗七星、廿八宿部分、十一曜、仙曹、历代传经法师
	北壁西部	(主神) 勾陈星宫天皇大帝 (辅神) 天地水三官、南斗六星、廿八宿部分、仙曹、历代传经法师
	北壁西部	(主神) 勾陈星宫天皇大帝 (辅神) 天地水三官、南斗六星、廿八宿部分、仙曹、历代传经法师
	扇面墙东壁外侧	(主神) 南极长生大帝 (辅神) 玄元十子部分
	扇面墙西壁外侧	(主神) 东极青华太乙救苦天尊 (辅神) 玄元十子部分
	扇面墙背部	三十二天地君
	南壁东部	(主神) 青龙君
	南壁西部	(主神) 白虎君
青龙寺 (腰殿残存图像及榜题)	南壁	佛与菩萨(残损)、十大明王及飞天、十二宫神像、年月日时四直使者、金银铜铁龙王众、行年太岁神众、往古帝子王孙众、往古后妃宫女众、往古文武叶赞众、往古为国亡躯将士中、护斋护戒神众、城隍伽蓝神众、水居飞空众、地居飞空众、往古龙婆夷女冠尼众、往古贤妇烈女众、往古孝子顺孙众、往古九流诸子众、五瘟使者众、五方行雨龙王众、诸大罗义女众

续表

寺观名称	主要神祇位置	主要神祇名号
青 龙 寺 (腰殿残存图像及榜题)	西壁	<u>三佛二弟子</u> 、地藏王菩萨、弥勒菩萨、 <u>梵天圣众</u> 、帝释圣众、 <u>十迴菩萨众</u> 、元君圣母众、南斗六星君、四大天王众、 <u>天龙八部众</u> 、月宫天子众、日宫天子众、 <u>五岳神王众</u> 、四海龙王众、婆罗门仙众、三曹等众、十二元神众、诸大药叉众、护法善神右、护法善神左、鬼子母众、普天列曜星众、诸大罗叉将众、五方五帝神众、五通仙人众
	东壁	<u>北极紫微大帝</u> 、 <u>南极天皇大帝</u> 、 <u>善惠地菩萨</u> 、 <u>登光地菩萨</u> 、 <u>极喜地菩萨</u> 、 <u>四横九天众</u> 、 <u>二十八宿神众</u> 、主电大神众、主雷大神众、主风大神众、主雨大神众、江河淮济神众、真文大真君天猷副元帅神众、 <u>(玉)仙圣母众</u> 、 <u>坚牢地神众</u> 、辟毒金刚众、青除灾金刚众、后土圣母众、真武真君众、五岳帝君众、主水大神众、主火大神众、主昼大神众、主夜大神众、主苗主药神众、主土主林神众、散支迦大將軍、 <u>跃支迦大將軍</u> 、 <u>旷野大將軍</u> 、 <u>矩畔拏神众</u> 、主岳神众
	北壁北门两侧	地狱鬼卒(此部分图像为明代绘制)
北岳庙	东壁	东岳泰山神、中岳嵩山神、淮渚济渚神、九天应元雷声普化天尊、力牧、雷部众神、电母、天地水三官、巨龙及玉女、侍卫等
	西壁	北岳恒山神、西岳华山神、南岳衡山神、河渚、江渚、风伯、雨师、电母、御龙老者、奉香神祇、曲阳鬼及玉女侍卫等
毗卢寺	西壁	上层:三灵侯等众、主山主树主水主花、伏羲女娲神农、五通大仙、主风主雨主电主雷、北斗七星、十二命宫、顺济龙王安济夫人、三星等众、大势至菩萨等 中层:六曹官典、十王等众、青龙白虎丧门吊客、罗刹女等众、大藏菩萨、十二元辰(部分)、六丁神女、井鬼柳星张翼轸、奎娄胃昂毕觜参 下层:崇宁护国真君、四渚龙神等众、旷野大將軍等众、五湖龙神等众、巨龙神等众、北岳西岳等众、药叉大將軍等众、巨半拏等众、天蓬大帅(应为天猷副元帅)等众、北极紫微大帝

续表

寺观名称	主要神祇位置	主要神祇名号
毗卢寺	东壁	<p>上层：四值功曹使者、主病药苗稼昼夜之神、六甲将军、山河二王等众、十代名医等众、主病鬼王五瘟使者、五通仙人等众、十一大曜等众、三官大帝</p> <p>中层：鬼子母等众、狱主鬼王等众、地府三曹等众、冥府十王等众、地藏王菩萨、蚕官五鬼等众、太岁黄幡豹尾、大将军金神等众、斗牛女虚危室壁、角亢氏房心尾箕、大德菩萨</p> <p>下层：清源妙道真君、四海龙王等众、护斋护戒龙神、五方五帝神众、天妃圣母等众、东岳中岳南岳、玄天上帝、天蓬大帅神众、扶桑大帝等众、南极长生大帝</p>
	南壁东侧	<p>上层：为国亡躯忠臣烈士、往古堕胎产亡、八寒地狱诸鬼神众、仇冤报恨等众</p> <p>中层：引路王菩萨（像高于其它像约两倍）、往古比丘等众、往古道人等众、往古儒流贤士冥前、往古九流百家一切街市</p> <p>下层：往古帝王文武官僚众、往古忠臣良将、往古孝子顺孙</p>
	南壁西侧	<p>上层：面燃鬼王、启教大师、身促盗路、玩蛇毒害、炎天暑热、兽咬虫伤</p> <p>中层：往古后妃等众、往古宫人女官、往古优婆塞众</p> <p>下层：城隍五道土地众、五湖百川等众、往古贤妇烈女、往古自刑自缢</p>
	北壁东侧	<p>上层：十二宫辰等众、十四向善菩萨、色界四禅天众、欲界四空天众天主等众、不动尊明王除盖障菩萨、甘露军陀明王阿弥陀佛、无能胜明王地藏菩萨</p> <p>中层：南斗六星、十二元辰等众、十六高僧、天龙八部、（题记空缺一组）</p> <p>下层：玉皇大帝、金刚等众、持国多闻天王、梵王等众、步掷明王普贤菩萨、马首明王观世音菩萨</p>

续表

寺观名称	主要神祇位置	主要神祇名号
毗卢寺	北壁西侧	<p>上层：菩提树神河利帝女、娑迦龙天、韦陀尊天森杀竭帝天主等众、大笑明王虚空藏菩萨、大轮明王威德自在菩萨</p> <p>中层：毗沙大罗利天、十六高僧等众、天龙八部等众、十二圆觉菩萨、大力明王释迦牟尼佛</p> <p>下层：金刚密迹等众、摩利支天菩萨、广目增长天王、帝释天主等众、焰发明王文殊菩萨、降三世明王金剛首菩萨</p>
岱庙	西壁	执圭大臣众、执宝鬼卒、泰山神、二辅佐神及行进队伍、胡人牵狮、胡人骑象众
	北壁（后门西侧）	驮运、桥上仪仗、马上护卫及吹奏队伍、麒麟、候驾官员众、吹奏队伍
	北壁（后门东侧）	仪仗、桥上官员、泰山神、二辅佐神等众、献宝胡人及异兽、随行队伍
	东壁	马上护卫及仪仗、吹奏队伍、麒麟、供桌及迎驾队伍
公主寺	北壁	<u>十大明王</u>
	东壁	<u>南无卢舍那佛像、观音、势至、文殊、普贤、大梵天、帝释天、二金刚、天龙八部、十八罗汉、日宫天子、月宫天子、天藏菩萨、地藏菩萨、大药刹神众、五瘟使者、三灵侯圣众、主苗主林主病主药、四海龙王神众、西岳北岳一切神祇众、东岳南岳中岳并丛眷等众、四天王众、圜野大将军、二十八宿、五方五帝众、护斋护戒护法之神、完水马当过江王、安济夫人陵肃山镇江王顺济龙王众、河汉淮济龙王众、四直使者、雷电风伯众、五湖龙王众</u>
	西壁	<u>南无阿弥陀佛、舍利弗、宝坛弥勒二菩萨、药王药上二菩萨、天妃圣母、后土圣母众、金刚座神众、天蓬大帅玄天上帝、天猷副元帅、翊圣德真君、北极紫微大帝、天官神祇众、地官水官众、北斗星君众、南斗星中斗西斗星君众、阿利帝鬼子母炬判业众、威德自在菩萨、三司神众、十八典狱众、五通神众、阎罗王天子众、十二相属神祇众、九曜星君众、崇宁护国真君众山神土地众、毗迦女众、十行菩萨、</u>

续表

寺观名称	主要神祇位置	主要神祇名号
公主寺		十回向菩萨、十住位菩萨、十信位菩萨、十二宫辰众、十殿慈王众、六曹判官众、东斗副老三星众、清源妙道真君、城隍五道众
	南壁东侧	引路王菩萨、饿荒殍饿馑嗽净众、八寒八热衰残众、火焚屋宇伤残鬼众、水火湮灭兵士鬼众、路遇强人众、客死他乡众、往古阵亡一切众、往古帝王龙子龙孙众、往古忠臣众、往古僧尼一切众、太岁大煞黄幡宅龙日游一切神祇众、奏书九坎伏兵金神土符大祸一切神祇众、山水树花一切精众
	南壁西侧	大阿难尊者、往古儒流众、往古尤婆尤婆夷众、面然鬼王、赴刑热膀众、大腹臭毛针咽巨口众、自刑自给胎前产后众、兽咬虫伤树折岩存众、往古妃后众、往古忠臣烈使众、往古真列女众、往古孝子贤孙众、大将军豹尾从官白虎五鬼众、丧门吊客忌力士畜官大耗小耗众、往古弃离妻子孤魂众、含冤报恨众
五岳殿	东壁	五岳山神出行图、四值使者、奉宝玉女等
	西壁	五岳山神回归图、四值使者、奉宝玉女等
南庵	东壁	勾陈上宫天皇大帝、承天效法土皇地祇、太元圣母、二十八宿星君（部分）、南斗六星君、十二气神君、五岳四渎诸神
	西壁	金阙至尊玉皇大帝、中天紫微北极大帝、白玉龟台九灵太真金母元君、二十八宿星君（部分）、十二气神君、天地水三官及山川诸神
原平阳府壁画	东壁	玉帝、后土、紫微大帝、天蓬大元帅、真武、北斗七星、五星等
	西壁	圣祖、圣祖母、老子、南斗六星与三台、十二属相、天猷副元帅、翊圣真君
永安寺	南壁东侧	上层：许（计）都星君、罗睺星君、土星真君、火星真君 中层：大罗刹众、阿修罗众、大威德菩萨、年月日时四直使者 下层：往古九流百家众、往古贤妇烈女众、往古孝子顺孙众、往古儒流贤士众

续表

寺观名称	主要神祇位置	主要神祇名号
永安寺	东壁	<p>上层：水星真君、木星真君、金星真君、月光天子、日光天子、太乙诸神五方五帝、北极紫微大帝、北方多闻天王众、西方光目天王众、南方增长天王众、东方持国天王众、功德帝释天主并诸天众、欲界上四天主并诸天众、大梵天王、色界禅天众、无色界四空天众、天藏王菩萨</p> <p>中层：大曹诸司判官、天曹拿禄算判官、六曹府君众、天蓬天猷翊圣玄武真君众、天地水三官众、普天列曜星君、北斗七元星君、井鬼柳星张翼轸星众、奎娄胃毕觜参星君、斗牛女星虚室壁真星、角亢□□□□□□□、申酉戌亥子丑元辰众、寅卯辰巳午未元辰众、阴阳金牛白羊双鱼宝瓶磨羯宫神、天马天鵝双女狮子巨蟹宫神、月孛星君、紫气星君</p> <p>下层：往生女冠众、往古道士众、往古龙婆夷众、往古龙婆塞众、往古比丘尼众、往古比丘众、往古为国亡軀一切将士众、往古文武官僚众、往古妃后官嫔嫔女众、往古帝王一切王子众、大圣引路王菩萨、大叶义众、诃利帝母众、矩畔拏众、殷支迦大将、旷野大将众、罗刹女众</p>
	北壁	十大明王
	南壁西侧	<p>上层：安济夫人、顺济龙□王、三元水府大帝、主斋护戒诸龙神众、主苗主稼主病主药诸龙神众</p> <p>中层：地府五道将军、地府都市判官、地府三司判官、地府六曹判官</p> <p>下层：六道轮回生中有情众、地狱饿鬼傍生道中一切有情众、身殂道路客死他乡诸鬼神众、误死鍼医横遭毒药诸鬼神众、堕胎产亡仇冤报恨诸鬼神众</p>
	西壁	<p>上层：主风主雨主雷主电诸龙神众、虚空藏菩萨、波池井泉诸龙神众、五湖百川诸龙神众、江河淮济四渎诸龙神众、北海龙王众、西海龙王众、南海龙王众、东海龙王众、中岳中天崇圣帝、北岳安天元圣帝、西岳金天顺圣帝、南岳司天昭圣帝、东岳天齐仁圣帝、后土圣母、持地菩萨</p> <p>中层：转轮大王、都市大王、平筹大王、泰山大王、变成大王、阎罗大王、五官大王、宋帝大王、楚江</p>

续表

寺观名称	主要神祇位置	主要神祇名号
永安寺		<p>大王、秦广大王、地藏王菩萨、护国护民城隍庙社土地神祇众、吊客丧门大耗小耗宅龙神众、阴官奏书归忌九伏兵力士众、金神飞廉豹尾上朔日畜神众、大将军黄幡白虎蚕官五鬼众</p> <p>下层：严寒大暑兽咬虫伤诸鬼神众、墙崩屋倒树折崖摧诸鬼神众、饥荒殍饿疾病缠绵诸鬼神众、兵女荡灭水火漂焚诸鬼神众、赴刑都市幽死狴牢诸鬼神众、投崖赴火自刑自缢诸鬼神众、枉滥无辜含冤抱恨诸鬼神众、水陆空居倚草附火幽魂滞魄无主无依众、大腹臭毛针咽巨口饮嗽不净饥火炽燃众、主病鬼王五瘟使者众、启教大士面然鬼王等众、孤独地狱、近边地狱、八热地狱、八寒地狱、善恶二部牛头阿傍诸官曹众</p>

说明：表中永乐宫三清殿神祇名称主要沿用王逊先生 1963 年的考订，原平阳府壁画神祇位业沿用景安宁先生的判定，陕西耀县南庵壁画神祇身份据《中国美术全集》绘画编（13）寺观壁画部分。

水陆画部分：为保持壁画布局的完整性，表中对佛教尊神、世俗神祇也进行了排列，所列神灵名称主要依据《中国美术全集》、《山西寺观壁画》等正式出版物及个人实地考察所得。

表中画线部分神祇名称系本人未能考察或考察时榜题已缺失或文字不清之处，后据《山西寺观壁画》等刊物所载补出。小括号内文字系本人据壁画中的字形及其他相关信息推测而得。

第一节 永乐宫壁画八位主神与《上清灵宝大法》

永乐宫作为全真教三大祖庭之一，其三清殿壁画是大陆现存诸多五岳壁画中保存年代最久且图像最完整者。该殿四壁及扇面墙共绘制道教三界诸神近 300 位^①，图像清晰，构图完整，是研究道教神祇谱系绝好的范本。

1963 年，王逊先生曾就永乐宫三清殿壁画中的神祇身份作过专门考证。当时，王逊先生认为东山墙上的五位戴冕旒者为五岳山神，与之相邻的还有四渎神，它们均位于玉皇、后土两位主神之间，与其有隶属关系。关于王逊先生对五岳、四渎的判定，本人十分认同。但对其认定的八位主尊位置，似乎仍有商榷的必要。

因本文旨在探讨五岳谱系问题，永乐宫三清殿壁画五岳神祇身份的判定对确定元代道教之五岳谱系极为重要，所以，需对壁画中的五岳神祇部众重新考证，以厘清该图像中五岳神与其上下属神之间的关系。

近半个世纪以来，大陆有关永乐宫壁画的各种出版物多沿用王逊先生当年的研究成果，但据王逊先生自己所言，当年的考察因时间关系以及道教美术图像尚待整理等诸多因素，使其对壁画神祇名目的探讨“大多属于悬想与臆测，都还需要不断订正和进一步证实”^②，同时他还提出殷切期望，希望各方面研究者共同努力。王逊先生的考证，为永乐宫壁画研究者大开方便之门，使后继者省却大量在浩瀚史料中逡巡辗转的时间。下面，本人针对王逊

^① 关于三清殿所绘壁画人数，有不同说法。常见的为 286 位，另一说为 290 位。据王逊先生文章中的线描稿，三清殿（不包括扇面墙内图像）共绘制壁画人物 276 位。

^② 王逊：《永乐宫三清殿壁画题材试探》，《文物》1963 年第 8 期，第 19 页。

先生当年的研究，并结合个人考察，对永乐宫三清殿壁画中的八位主神身份依次作出考释。

当年王逊先生认为三清殿中的八个主神分别是：玉皇和后土，位于东山墙；木公和金母，位于西山墙；紫微和勾陈，位于后檐墙；南极长生大帝，位于扇面墙东壁外侧；东极青华太乙救苦天尊，位于扇面墙西壁外侧。对于以上判定，王逊先生并未给出必要的解释，在为东山墙的帝后命名时他用了“假定”一词，说：“三清殿东山墙壁画中的帝后象假定为Ⅴ玉皇和Ⅵ后土。”^①至于其他六位主神，也只有在判定后檐墙上的紫微、勾陈时，提到“北墙上的形象大多是与星宿有关”，至于其他主神身份来源则未作任何解释。

但王逊先生提到了其确定八位主神名称的主要依据是宋代道士宁全真传授的《上清灵宝大法》。^②而且，王逊先生还注意到《上清灵宝大法》卷三十九至四十的《散坛设醮品》记载了黄箓大斋醮谢真君三百六十分位之事。^③在此，虽然王逊先生没有提及永乐宫碑刻，但他的发现与永乐宫碑刻中的记载是一致的。

据永乐宫天启年间《永乐宫重修诸神牌位记》碑记载，当时宫中“壁绘天神像三百六十，计牌位有四百余座，供楹有数十余张。明神赫奕，灿然昭列，禋祀岁举，聿成盛典，历至于今，越数百年”。而且当时“庙貌依然”，只是牌位有颓敝者，“或朽以蠹，或损以缺，寥寥若晨星，且紊次失序也”。为此，“本镇寨下村杨继增，独发虔心，慨然为修复之举，全本宫主持张和气，持疏募化，得施金数十两。……事既竣，建醮三百六十分，告厥成功，所费悉自增出……”该碑刻于天启甲子（1624）孟夏吉旦，由“郡举人孟绶祚记，岳村信士吉国家谨书，嗣法弟子刘和义书，芮城县张自洪镌”^④。从该碑记载可知，明代天启时永乐宫壁画已存在数百年。而且，碑中明确提

① 王逊：《永乐宫三清殿壁画题材试探》，《文物》1963年第8期，第23页

② 宁全真事迹参见《道藏》（36册）第7册，第17页。

③ 王逊：《永乐宫三清殿壁画题材试探》，《文物》1963年第8期，第22页。王逊先生的文章中没有提到此部分《上清灵宝大法·散坛设醮品》的作者姓名，令人误以为其作者仍为宁全真，实际上此处《上清灵宝大法》的作者是南宋道士金允中

④ 山西旅游景区志丛书编委会编：《永乐宫志》，山西出版社2006年5月版，第157页

到壁绘天神像三百六十位，这就为后人研究壁画人物身份提供了线索。《上清灵宝大法》保存了宣和系统的三百六十分位及一百六十分位两种名目，并最终成为不断修订的道教神仙谱系的集大成者。对此，王逊先生已有说明，不再赘述。^①

除王逊先生外，按宗教界的研究，《上清灵宝大法》也是道教神仙谱系编订的最后标志。只不过，宗教界提到的那部《上清灵宝大法》非宁全真所传，而是南宋金允中编纂。

今《道藏》（全36册）第31册共收录两部《上清灵宝大法》，一部由道士宁全真传授，一部由南宋金允中编写。在宁全真传授的《上清灵宝大法》中，其主要神祇除三清之外主要有：“昊天玉皇上帝、勾陈星宫天皇大帝、紫微中天北极大帝、后土皇地祇、东极青玄上帝、太微南极注生大帝、九幽拔罪天尊、十方灵宝天尊、朱陵大帝……东华木公上相青童道君、西元白玉龟台金母元君宫下。”^②

以上所述神祇多而繁杂，不似永乐宫所绘主要人物简洁明了，而且名列前八位的神祇并非六男二女结构，应该不是永乐宫所绘主神的来源。

而金允中编写的《上清灵宝大法》所载的主要神祇为：虚无自然元始天尊、太上道君洞玄灵宝天尊、太上老君洞神道德天尊，以上三位即常说的三清。除此之外还有太上开天执符御历舍真体道昊天玉皇上帝、中宫紫微北极大帝、勾陈星宫天皇大帝、承天效法厚德光太后土皇地祇等四神。另外还有南极长生大帝、东极青华太乙救苦天尊、东华上相木公青童道君、白玉龟台九灵太真金母元君等，这一神祇名目与永乐宫三清殿壁画突出八位主神的绘制方式极为吻合。而且，金允中《上清灵宝大法·散坛设醮品上》还专门记载了黄箓斋三百六十分位以及一百六十分位事，所列神灵目录与永乐宫壁画神祇数目也极为接近。

如此看来，永乐宫三清殿壁画中的神祇身份应该如王逊先生所言，是按《上清灵宝大法》而来。故而，可以把金允中编纂的《上清灵宝大法》作为

① 王逊：《永乐宫三清殿壁画题材试探》，《文物》1963年第8期，第22页。

② 《道藏》（全36册）第30册，第917页。

判断永乐宫三清殿壁画主要人物身份依据之一。考虑到宁全真与金允中所处时代相同，所编经书名目也相同等情况，宁全真《上清灵宝大法》的内容也可作为参考。

以上是对永乐宫三清殿壁画所据道教经典的探讨，至于永乐宫壁画中各位主神到底应该对应哪个方位，则还需进一步斟酌。^①

第二节 永乐宫壁画金母（西王母）与木公（东王公）问题

一、坤卦女像身份质疑

关于永乐宫三清殿壁画中八位主神的命名缘由，王逊先生的文章未作详细说明。只是按三清殿平面图排列了八位主神的名目，然后直接把东山墙上帝后主像假定为玉皇与后土。相应的，西山墙的帝后便被认作木公和金母。对于王逊先生把玉皇和后土、木公和金母分作两组神祇区别看待的做法，本人十分认同。因为在道教斋醮仪式中，玉皇和后土、木公和金母大都是成对出现的，如在永乐宫壁画所据经籍《上清灵宝大法》中，它们就分别被排列在一起。所以，三清殿东、西二壁中的二帝二后图像，应该可以据此分为两组。但对于哪一壁是玉皇、后土，哪一壁是木公、金母这一问题，本人并不赞同王逊先生的说法。按王逊先生的判断，三清殿西壁头部绘有坤卦标志的女像是金母（图2-1）^②，但由于这一判断是建立在假设基础之上，所以，

① 关于永乐宫各壁八位主神的身份，目前有五种不同意见。除王逊先生外，还有山西大学李德仁先生、密西根州大学景安宁先生、荷兰莱顿大学汉学院葛思康先生、香港邓昭女士以及本人。其中荷兰莱顿大学汉学院葛思康先生所认定的八位主神位置与王逊先生一致。其余几位则各不相同。山西大学李德仁教授除在紫薇大帝和勾陈大帝身份识别上与本人观点相反外，其余均一致。该文章《永乐宫壁画与全真道宇宙观》发表于《上海道教》1989年1-2合刊。海外学者景安宁先生在普林斯顿大学所作的博士论文中也专门探讨了永乐宫神系问题，他认为扇面墙上的两位主尊为钟离权和吕洞宾，其余六位主神与本人观点一致，该论文题目为《永乐宫：元代道教神系的发展》。香港邓昭女士在其所作硕士论文中认可了王逊先生提到的八位主神，但具体排列方式与王逊先生不同，该论文尚未发表。

② 关于三清殿壁画中的坤卦符号，王逊先生的文章中并未提起，本人也一直忽略了该符号与其主人的关系。直到2006年实地考察时，始知带有坤卦符号的女神被人们一直作为西王母看待，由此生出探求该女神身份的想法。不久后找到景安宁先生的《元代壁画——神仙赴会图》，得知他认为该女神应为后土，但该文除了指出带坤卦标志的女神应为后土外，具体判断理由语焉不详。于是，本人才决定就此问题进一步探求。



图 2-1 永乐宫西壁带坤卦符号女神

其命名的金母身份颇值得推敲。

坤，按《周易·说卦》言：“坤也者，地也，万物皆致养焉。”^①并称：“乾，天也，故称乎父。坤，地也，故称乎母。”^②《说文》也言：“坤，地也，易之卦也。从土从申，土位在申。”^③《春秋左传·庄公》也言：“坤，土也。巽，风也。乾，天也。”^④《国语》卷十语：“坤，土也。……坤，母也。”^⑤《周易·上经·彖》则载：“至哉坤元，万物资生，乃顺承天。坤厚载物，德合无疆。”^⑥《周易·系辞上》也载：“天尊地卑，乾坤定矣。”^⑦《太平御览》引《释名》曰：“地，底也，亦谓之坤。坤顺乾也。”^⑧

通过对以上史料的梳理，基本上可以认定“坤”的最初含义与土地、

① 《四库全书·经部·易类·周易注》卷九，商务印书馆 2005 年版，第 272-273 页

② 同上书，第 273 页

③ 许慎：《说文解字》，中华书局 1963 年 12 月版，第 286 页

④ 《十三经注疏之七·黄侃经义句读：春秋左传正义》（上册），（晋）杜预注，（唐）孔颖达等正义影印本，上海古籍出版社 1990 年 12 月版，第 165 页。

⑤ 史延庭编著：《国语》，吉林人民出版社 1996 年版，第 193-194 页。

⑥ 《四库全书·经部·易类·周易注》卷一，商务印书馆 2005 年版，第 244 页

⑦ 《四库全书·经部·易类·周易注》卷七，商务印书馆 2005 年版，第 267 页

⑧ 《四库全书·经部·太平御览》卷三十六，商务印书馆 2005 年版，第 306 页。

女性有关，而且其含义从诞生之初直至宋、元、明、清并没有改变。

据《宋史》记载：“五行之生也，各一其性。无极之真，二五之精，妙合而凝，乾道成男，坤道成女。”^①

宋代张载在《西铭》中也言：“乾称父而坤母，予兹藐焉，乃混然中处。”^②《四库全书·经部》对张载《西铭》有过解释，称：“天，气也，以至健而位乎上，父道也。地，形也，以至顺而位乎下，母道也。人禀气于天，受形于地，以藐然之身，混合无间而位乎中，子道也。然不曰天地而曰乾坤者，天地，其形体也，乾坤，其性情也。乾者健而不息之，谓万物之所资以始者也。坤者顺而有常之，谓万物之所资以生者也。是乃天地之所以为天地，而父母乎万物者，故指而言之。”^③

而《太平御览》卷三十六也称：“……坤，地也，故称乎母。……《物理论》曰：‘地者，底也。底之言著也，阴体下著也。其神曰祗。祗，成也，育生万物备成也。其卦为坤，其德曰母。’又曰：‘地者，其卦曰坤，其德曰母，其神曰祗，亦曰媪。大而名之曰黄地祗，小而名之曰神州，亦名后土。’”^④

《道门定制》（宋代）也称：“后土，即朝廷祀皇地祗于方止是也。王者所尊，合上帝，为天父地母焉。”^⑤

从以上讨论可以看出，坤的含义在宋元时期即代表后土。

所以，坤代表土地、女性是确切无疑的，在神祇图像中对应的应该是后土神。但不知为何，王逊先生将带有“坤卦”标志的女像定为金母，而把东壁没有坤卦的女性假定为后土。

在金允中的《上清灵宝大法》中，后土是被作为地神崇敬的，其全称为承天效法厚德光太后土皇地祗，与之对应的是昊天玉皇上帝，二者合起来正好应合乾坤之道。它们和中宫紫微北极大帝、勾陈星宫天皇大帝共同位于斋醮前列。所以，三清殿壁画中标有坤卦符号的女神身份应该为后

① 《宋史·列传》卷四百二十七，中华书局版，第12712页。

② 同上书，第12724页。

③ 《四库全书·经部·易类·合订删补大易集义粹言》卷二，商务印书馆2005年版，第588页。

④ 《四库全书·经部·太平御览》卷三十六，第306-307页。

⑤ 《道藏》（全36册）第31册，《道门定制》卷二，第669页。

土，而非西王母。

二、西王母信仰及形象演变探源

对于永乐宫西壁女像被认作西王母的原因，王逊先生在其文章中未做过多解释。但由于有关西王母的传说流传很广，人们对这一人物并不陌生。而且，史料中对其也有诸多记载，尤其是对其所处方位的记载，极其丰富，大都把她看作西方神灵。所以，要想在纷繁复杂的情况下判断出永乐宫三清殿两位女像到底哪一位是西王母，首先需要对西王母形象的生成及演变过程做一简要探讨，并重点关注与其图像位置相关的一些细节。

在记载西王母的诸多书籍中，比较早的有《山海经》、《竹书纪年》和《庄子》等。按《山海经·西山经》所载：“西王母其状如人，豹尾虎齿而善啸，蓬发戴胜，是司天之厉及五残。”^①这种半人半兽的西王母形象被人认为是“最原始的西王母形象”，而记载此段文字的《山海经·西山经》也被日本学者认为是：“属于《五藏山经》的《西山经》的记载在《山海经》中属古老层次，可推定所记载为上溯至战国初期的观念。”^②

汉代画像石中留存着大量西王母图像。西王母常常以戴胜端坐的中老年女性形象出现，与之相伴的往往是仙童和异兽。对东汉画像石中的西王母形象，巫鸿先生在其著作《武梁祠》中已有过较详尽的讨论，尤其是对西王母所代表的“阴”性身份以及她与昆仑山的关系问题用力最多。而且巫鸿先生也已经关注到西王母画像的位置问题，提出“西王母仙界的特征包括其所处的‘西’边位置、陪伴主神的禽鸟和女侍从”等等。但以上所言仅仅是汉代西王母信仰极盛时的图像特征，后世并未一以贯之。

到东晋南北朝时期，西王母的形象有了新的转变，一下子由原来持重的中老年妇女变成年轻靓丽的少妇。按《汉武帝内传》记载，传授其《五岳真形图》时的西王母神态清发，令人难忘：“王母上殿东向坐，着黄锦袿襦，文采鲜明，光仪淑穆，带灵飞大绶，腰分头之剑，头上大华结，戴

① （晋）郭璞注：《山海经·穆天子传》，谭承耕、张耘点校，岳麓书社1992年12月版，第29页。

② 游琪、刘锡诚主编：《山岳与象征》，商务印书馆2004年版，第155页。

太真晨婴之冠，履玄鏐凤文之舄……年卅许，修短得中，天姿掩蔼，容颜绝世，真灵人也。”^①该书细致描述了西王母的服饰装扮，尽管现在很难找到实物与其对应，但通过这些描述，我们还是能够大致勾画出当时人们心目中的西王母轮廓。另外，该文对西王母所坐方位也有所记载，称其“上殿东向坐”，这与东汉画像石以及《西山经》中有关西王母所居方位的记载相一致。后世道书也基本遵循这一描述。如宋代张君房编纂的《云笈七签》，仍把西王母描述为位配西方的女神：“西王母者，九灵太妙龟山金母也。一号太灵九光龟台金母，亦号曰金母元君，乃西华之至妙、洞阴之极尊。……以西华至妙之气，化而生金母焉。金母生于神洲伊川，厥姓缑氏，生而飞翔，以主阴灵之气，理于西方，亦号王母。皆挺质太无，毓神玄奥，于西方眇莽之中，分大道纯精之气，结气成形。……体柔顺之本，为极阴之元，位配西方，母养群品。天上天下，三界十方，女子之登仙得道者，咸所隶焉。”

以上内容，虽载于宋代史籍，却系宋人辑录唐末五代道士杜光庭所编著的《庸城集仙录》。^②除《云笈七签》之外，成书于北宋太平兴国年间的《太平广记》，其内容也完全依照《庸城集仙录》而来，后世著述更是如此。如《道藏》第36册所载明代增编的《搜神记》，与前面记载相比没有任何改变。如此看来，有关西王母的一些认识至迟到杜光庭时已经成形。但若深究杜光庭所言的西王母形象来自何时，似可追溯至魏晋南北朝时期。在这一时期，西王母信仰再度兴起。这次的兴起与东汉时不同，是伴随东王公信仰而兴起的。

三、东王公及西王母地位的变迁

东王公信仰在汉代已经出现，只不过由于相关史料和图像不如西王母丰富，给人一种其神格远远低于西王母的印象。用巫鸿先生的话就是：

^① 《道藏》（36册）第5册，第48页。

^② 《道藏》（36册）第18册，第168页。

“这个男性神祇几乎是西王母的一个‘镜像’。”^① 不过，如果从现存的图像出发，似乎看不出二者地位上的差别。如，山东武梁祠东山墙上绘制有东王公图像，与西山墙上的西王母形象遥遥相对，其大小相仿、构图相似、位置也同样突出（图2-2）、（图2-3），如果不结合史料记载单就两壁图像来看，根本无法区分二者地位的高下。

相对于东汉晚期东王公、西王母二者地位的模糊性，到魏晋南北朝时期，东王公地位得到了明确肯定。据《上清七圣玄纪经》载，上清派大约在南北朝至隋唐间，曾为东王公写过传记，名《扶桑大帝君传》，把它称为七圣之一。可惜此传已佚，只剩《道藏》中的零星记载。^②

而且，按宋张君房所辑《云笈七签》卷一百一十四载，茅盈拜见西王母时，王母愍其勤志，告之曰：吾昔师元始天王及皇天扶桑帝君……^③ 此处的皇天扶桑帝君虽没明确指为东王公，但通过审视魏晋以来的传承体系，二者应为同一神祇。如《元始上真众仙记》（又名《枕中书》，托名葛洪所作）中载：“……太元母生天皇十三头，治三万六千岁，书为扶桑大帝东王公，号曰元阳父。又生九光玄女，号曰太真西王母……”^④ 此处的天皇，也就是扶桑大帝东王公，应即《云笈七签》中的皇天扶桑帝君。

可能正是由于魏晋南北朝时期上清派对东王公的崇拜，才导致西王母和东王公二者地位的重新建构。

同样是在张君房编纂的《云笈七签》中，除记载西王母情况之外还记载了东王公，并把他的出生时间安排在西王母出生之前。

“在昔道气凝寂，湛体无为，将欲启迪玄功，生化万物，先以东华至真之气，化而生木公焉。木公生于碧海之上，苍灵之墟，以主阳和之气，理于东方，亦号曰王公焉。”东王公诞生之后才有了西王母，“与东王木公共理二气，而育养天地，陶钧万物矣”^⑤。这时的西王母已没有汉时西王母

① 巫鸿著，柳扬、岑河译：《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》，三联书店2006年8月版，第125页。

② 卿希泰主编：《中国道教》（全四卷）第三卷，东方出版中心1994年1月版，第62页。

③ 《道藏》（全36册）第22册，第793页。

④ 《道藏》（全36册）第3册，第269页。

⑤ 《道藏》（全36册）第22册《云笈七签》，第792页。

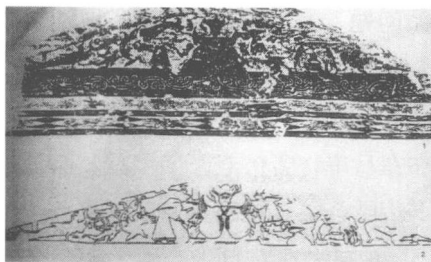


图 2-2 武梁祠西王母

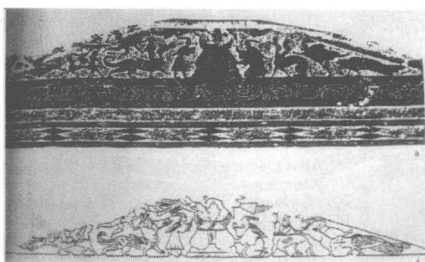


图 2-3 武梁祠东王公

的气势，其地位也由原来掌管所有人的生死大权被削弱为只负责女性的得道升仙。

尽管《云笈七签》成书于宋，但西王母的职权变化却并非宋代形成，而是要追溯到魏晋南北朝时期。《元始上真众仙记》中就记载了东王公与西王母的地位问题，称东王公和西王母同是天地间尊神，“众仙或有日三朝东王公，或三朝西王母”。

而北魏郦道元所著的《水经注》卷一也曾提到东王公，该部分内容来源于张华，系张华转引自传为东方朔撰写的《神异经》，其文曰：“昆仑有铜柱焉，其高入天，所谓天柱也。围三千里，圆周如削。下有回屋，仙人九府治。上有大鸟，名曰希有，南向，张左翼覆东王公，右翼覆西王母，背上小处无羽，一万九千里，西王母岁登翼上，之东王公也。故其柱铭曰：昆仑铜柱，其高入天，圆周如削，肤体美焉。其鸟铭曰：有鸟希有，绿赤煌煌，不鸣不食，东覆东王公，西覆西王母。王母欲东，登之自通。阴阳相须，惟会益工。”这是目前见到的比较早的有关东王公的明确记载^①，至此，东王公、西王母的关系已经确立，西王母成为退居东王公之后的一位女神。尤其是文中所载王母欲东会王公之事，似可作为后世西王母图像附属东王公方位的依据之一。

而且，在《云笈七签》收录的约成书于东晋南北朝时期的《老君中

^① 在汉代镜铭中出现过东王公之名，但没有相关记述。现可以找到的关于东王公的最早较详细文本记载就是托名东方朔所著的《神异经》。

经》中，也提到东王公与西王母的关系问题。《老君中经》是道教徒用来修炼内丹的经书，故其所载神仙名号俱与人体结构相关，具体内容为：“东王父者，清阳之气也，万神之先。治东方，下在蓬莱山，姓无为，字君解。人亦有之在头顶，精气为日，在左目中，名伏戏，字偃昌。西王母者，太阴之气也。姓自然，字君思。下治昆仑之金城九重，云气五色，万丈之颠上直北斗华盖紫房北辰之下。人亦有之在右目中，姓太阴，名玄光，字偃玉。”并宣称：“人欲长生神仙，务和阴阳之气。……父为东帝，母为西君。应感赴救，随念而来。来无所从而来，去无所至而去。众生大感，都应有方。寓昆莱，并立宫殿大会，集乎大岳，位居五岳之端……”^①

以上所言明显沿袭了《神异经》的说法，把东王公、西王母共同纳入同一系统中。只不过，在《神异经》中，西王母到东边会见东王公是通过神鸟的背，在《老君中经》中变为“并立宫殿大会”和“位居五岳之端”了。

如此一来，西王母和东王公的关系进一步明了了。如果道教宫观要勾画二者形象且要把他们同绘一壁的话，很可能会考虑让西王母追随东王公所属方位。

而且，这样的安排也符合魏晋至唐宋修道者的认识。因为在魏晋以来的道书中，东王公的排名总是位于西王母之前。据卿希泰等人的理解，认为这是中国文化男尊女卑、男主女从意识在起作用。^②

在北宋，东王公信仰同样突出。据《太平广记》记载：“木公亦云东王父，亦云东王公。盖青阳之元气，百物之先也。冠三维之冠，服九色云霞之服，亦号玉皇君。居于云房之间，以紫云为盖，青云为城。仙童侍立，玉女散香。真僚仙官，巨亿万计。各有所职，皆禀其命，而朝奉翼卫。故男女得道者，名籍所隶焉。”^③此时的东王公已俨然变成一位权倾一身、地位显赫的帝王模样，西王母的地位早已不可与其同日而语，非但如此，他还把原属西王母的权力都收归己有，成为“男女得道者”共同的首

① 《道藏》（全36册）第22册，第563页。

② 卿希泰主编：《中国道教》卷三，东方出版中心1994年1月版，第60页。

③ （宋）李昉等编：《太平广记》，中华书局出版1961年9月版，第5页。

领。而且，通过上面的记载还可为明清民间信仰探源。在明清时期，民间有把玉皇大帝与王母娘娘合为夫妻的说法，其来源似可追溯至此。明清民间信仰中的玉皇实际上应为上文所载的玉皇君，也即木公，或东王公、东王父，这本与汉代以来的木公、金母体系并无二样，但由于玉皇君与玉皇大帝名称非常接近，便被民间混淆了。

与以上记载同时，还流行另一种说法，称东王公“居东极大荒中，有山焉，以青玉为室，深广数里。僚荐真仙时往谒，九灵金母一岁再游其宫，共校定男女真仙阶品功行，以升降之，总其行籍，而上奏元始，中开玉晨，以禀命于老君也”^①。这一说法中的东王公虽没有前面记述中的气势，但其权威仍在西王母之上，需金母一岁再游其宫，以共同校定男女真仙阶品功行。而且，该段记载也表明二者同属三清管辖，这与永乐宫三清殿三清神像居中，东王公、西王母位于边壁的安排极为契合。

到南宋时，东王公、西王母都已成为道教神仙谱系中位列第二梯队的大神，其排列顺序依旧。如在南宋道士仲勋《祈嗣拜章大醮仪》中，他把东华木公道君列于第十九位，而把西灵金母元君列为第二十位。^② 宁全真、金允中编纂的《上清灵宝大法》更是如此，在《普召万神咒》、《传度仪范门》以及《申天枢院类奏状》等部分，西王母都被排在东王公（木公）之后。

这一现象到金元时期更为明显。因为金元时期盛行的全真道十分推崇东王公，将其定为该派的始祖。如元代道士秦志安撰写的《金莲正宗记·东华帝君》中就把东华帝君（木公）称为“全真第一祖也”^③。

所以，如果在全真教祖庭绘制木公、金母图像，不考虑道教以及全真教徒当时信奉的神祇系统是不可能的。而一旦绘制者秉承他们的信奉意图，那么，把木公、金母安排在一起且共同构置于木公所处的方位应该不是什么令人难以置信的事情。倘如当时只有东、西两个方位可供选择的话，金母跟随木公同处东壁要比他们同处西壁的可能性大得多。

①（宋）李昉等编：《太平广记》，中华书局出版1961年9月版，第5页。

②《道藏》（全36册）第31册，《道门科范大全集》卷二十五，第814页。

③《道藏》（全36册）第3册，第344页；《中国道教》（第3册），第63页。

只可惜，现在留存的永乐宫木公、金母图像，因无同时期带有明确的壁画图像可供比对，而无法从形式上进行分析，只能做以上文本上的探讨。

四、三清殿东壁主像及附属神祇身份判定

既然三清殿西壁女像头上的坤卦符号与金母无关，且金母也不一定非要处于西壁的话，那么，三清殿东壁女像的身份就很值得考虑。特别是该女像胸前有一个震卦标志（图2-4），未被以前的研究者充分关注。震卦，按《道教大辞典》的解释：“易卦名，震上震下。动也，其象为雷，为长子。震惊百里，惊远而惧迩……”^①由此可知，震卦的最初含义与雷和动紧密相连，在卦象上往往与自然征候相关。按元代张理《易象图说内篇》解释：“震为雷，动于春也。”^②而处在巽位的震卦则具有“延”的含义。如果该壁女像是西王母，正好符合其可以使修道者延年益寿、得道成仙的用意。但如果把该女像定为后土，因为后土代表坤德，那么，按六十四卦解释，震卦和坤卦的结合就意味着“祸”。^③如此说来，该壁绘有震卦符号的女性也不可能是后土。

另外，对于震卦和其他卦象的关系，《周易·序卦》说得也极为明确：“震者，动也。物不可以终动，止之，故受之以《艮》。”这说明“艮”对“震”具有协调功能。“艮”在《周易》中代表山，其方位与“震”一样也位于东方，只不过它代表的是东北方。当“震”达到一定程度时，就需要“艮”来制约或平衡。永乐宫壁画中位于艮位的是一男性神祇（图2-5），如果按《周易》的解释，这位男性神的地位应该高于同壁的女性神，这样才可以使得“震”受“艮”的制约成为可能，这一安排与魏晋以来金母与木公的地位相符。

除“动”的说法之外，《周易》中关于震卦还有其他很多解释，其中

① 《道教大辞典》，浙江古籍出版社1987年10月版，第649页。

② 《道藏》（全36册）第3册，第230页。

③ 关于六十四卦相生相克原理，在王其亨先生主编的《风水理论研究》中有明确的图表展示，详情可参见天津大学出版社1992年版，第78页。



图 2-4 永乐宫东壁女像

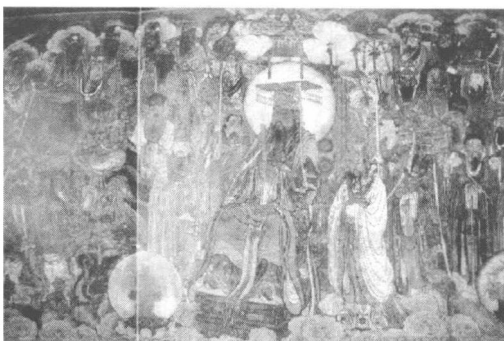


图 2-5 永乐宫东壁男性主神

最为重要的是方位问题。据张理的《易象图说内篇》载：“东为木，而震当之。”^① 如此看来，带震卦符号的女像应该具有代表木且位属东方的含义。既然道经中位属东方的男性神已明确为木公，那么，这个同列一壁且

^① 《道藏》（全 36 册）第 3 册，第 230 页

也属于东方的女神就只能是它的配偶金母。

所以，永乐宫壁画绘制者把胸前绘有震卦标志的女像置于东墙似乎并不是一种巧合，而是刻意为之。魏晋以来道书中关于东王公、西王母二者关系的记载，已表明这种安排符合夫唱妇随的传统。

按清代闵一得所著的《清规玄妙》载：“凡全真服式，唯青为主。青为东方甲乙木，泰卦之位，又为青龙生旺之气，是以东华帝君之后脉，有木青泰之喻言，隐藏全真性命双修之义也。”^① 尽管此书出自清代，但全真教对东华帝君的信仰自诞生日起始终未变，而东华帝君与东方甲乙木的一体关系又极为明确，所以，把代表“木”的震卦符号绘制到木公配偶金母胸前理所当然。

还有一点，元代的《易象图说内篇》记载了八卦中巽与震的关系，称：“巽为扬，为风，位于东南，附震而为木。”并称以上所言系依据“后天八卦方位所由定”^②。而该文后面又提到“见巽伏震”之语。三清殿东壁女像位处东南巽位且身上绘有震卦符号，似暗示其“附震而为木”的特性。而且，宋代《宣和画谱》也提到东华帝君（木公）与震卦的关系问题，该书称道士陈若愚“画东华帝君像尤工。盖东华帝君应位乎震，自乾再索而得震，震帝出以应物之地，若愚非道家者流，何以知此，宜前此未有写之者也”^③。这说明宋元道教壁画在绘制过程中的确注意到了神祇与道教信仰之间的关系问题，把东方震位确定为东华帝君（木公）和金母共同所属的方位。

另外一点关于东壁女像身份的推测与道教朝元模式有关。有记载表明，元代全真教塑造神灵时多按四帝二后模式。如全真弟子李志全在其撰写的《天坛十方大紫围攻懿旨及结瓦殿记》中就称：“凡修建宫观者，必先构三清巨殿，然后及于四帝二后，其次三界诸真，各以尊卑而侍卫，方能朝礼而圆全，无嫌于焚修夤奉之心，相称于祝寿祈□之地。”^④ 这种四帝

① 《藏外道书》（全36册）第10册，第599页。

② 《道藏》（全36册）第3册，第230页。

③ 于安澜：《画史丛书·宣和画谱》卷二，上海人民美术出版社1982年3月版，第23—24页。

④ 陈垣编纂：《道家金石略》，文物出版社1988年6月版，第481页。

二后朝元模式应该是元代道观彩绘及塑像的标准，其起源可能为宋代。

据景安宁先生的考证，在宋真宗时，已采用四帝二后的六御朝元模式，其六御分别为玉皇、圣祖、天皇大帝、北极大帝、后土和圣祖母。仁宗、哲宗时被改为玉皇、天皇大帝、北极大帝、后土、圣祖和圣祖母。到南宋时，上述六位神祇的位置又有一个变化，即把北极大帝的位置排列到天皇大帝前面，记录此项变动的典籍为宁全真传授、林灵真编辑的《灵宝领教济度金书》。^①如此说来，在北宋的六御体系中并没有西王母。西王母地位的大幅提高，当在南宋时期。即便如此，她也仅如《上清灵宝大法》记载的那样，只是在原有基础上的名次提前，而没有进入六御体系。景安宁先生关于《元代壁画——神仙赴会图》中二后的探讨也没有把西王母作为壁画中的主尊，而是认定二后为后土和圣祖母，并提出永乐宫二后中的西王母是替代圣祖母的，其原因是为了解决因宋蒙交恶而产生的政治问题。^②

现在暂且不论景安宁先生有关六御的说法是否合理，单从现存的道教遗迹如龙山石窟^③和陕西耀县南庵壁画看，元代道观中采用四帝二后的朝元体系是确定无疑的，只是这四帝二后的名目并没有与元代斋醮仪式统一起来。在《道法会元》辑录的元代典籍中，已没有明显的圣祖和圣祖母的痕迹，这固然可能如景安宁先生所言是元代删节道经的结果，但更有可能是此时已不流行由圣祖和圣祖母参与的祭祀活动。即便有些地方仍旧保留了以前的传统，圣祖和圣祖母也已改头换面，有了新的含义。据《道法会元》卷二《清微应运》称：“混元上德皇帝：乃唐以李老君为始祖，故祀之为圣祖，上尊号混元。今以泰清位号，非也。先天元后：乃老子之母玄妙玉女，犹太宗以轩辕黄帝为始祖，故尊事皇帝为圣祖。先天太后即皇帝母也，或以圣母为圣祖之妻，谓不当坐子之下，尤非也。应国朝皆有圣

① 景安宁：《元代壁画——神仙赴会图》，北京大学出版社2002年版，第83-84页。

② 同上书，第118页。

③ 关于山西龙山石窟第二窟的六神像，景安宁与国内一些学者的认识不同，认为是四帝二后像，本人赞成此意见。国内学者胡文和认为六位神祇都是男性，其解释与塑像有明显不符之处。详情可参见胡文和：《中国道教石刻史》（下册），高等教育出版社2004年8月版，第381页。

祖，圣祖者，即其始祖也。”^①

此项记载，明显有为圣祖及圣祖母之名正本清源之意，不但将圣祖定为老子，而且把圣祖的概念扩大到每个朝代的始祖，而不仅仅局限于宋代所标榜的那个赵氏圣祖。而且，从上面引言可以看出，当时圣祖母是处于下位的。现今留存于四川地区的南宋道教石窟中，仍保留有四帝二后朝元塑像，其中二后座位明显低于身边的二帝，当是这一状况的真实反映。^②可能正是由于圣祖及圣祖母身份及地位所引起的种种不便，永乐宫壁画才没有将他们纳入斋醮仪式，而是采用了一种既遵循道经中的三清四御体系，又参考《上清灵宝大法》中醮神名目的方法，把位于三清之下的八位主神共同纳入自己的谱系中，从而在继承宋代四帝二后朝元模式基础上又有了新的发展，只不过在这一发展过程中将原来体系中的二后——后土和圣祖母变为后土和西王母了。

所以，永乐宫壁画中的主神谱系体现了宋元之间朝元体系的过渡和发展，它突破了自唐以来的五帝朝元、四御朝元以及四帝二后朝元模式，展现了元代道教朝元体系的最强大阵容。在宋元朝元体系中，后土作为唯一不变的女性神祇被保留下来，而相对应的另一位女神则随时代需要不断变换着身份，西王母便是这变迁过程中的一环。

除以上探讨外，如果按王逊先生自己对非主像系列的研究，永乐宫东壁主像也非木公、金母莫属。

在王逊先生的考证中，与东壁二主像同处一壁的神祇还有北方四圣（部分）、四目老翁、十二元神、五岳、四渎、扶桑大帝、酆都大帝及其他诸神。^③

在王逊先生比较肯定的诸位神祇中，第160号为扶桑大帝。在早期道书中，扶桑大帝与东王公是同一神祇，对此，《元始上真众仙记》中有明确记载，称东王公即为扶桑大帝，又称“皇天扶桑大帝”。

而且，在传为东方朔编写的《海内十洲记》（《四库全书》子部）中

^① 《道藏》（36册）第28册，第680页。

^② 参见胡文和：《中国道教石刻艺术史》（下），高等教育出版社2004年8月版，第99页。

^③ 王逊：《永乐宫三清殿壁画题材试探》，《文物》1963年第8期。

也称：“扶桑在东海之东岸，……在碧海之中，地方百里，上有大帝宫，太真东王父所治处。”^① 这里虽然没有出现扶桑大帝之名，但已经把扶桑作为地名与东王父也即东王公联系在一起，二者关系基本等同于西王母与昆仑。

而且，这一观点直到五代杜光庭编撰《墉城集仙录》时并没有大的改变。但由于这一说法源于道教神仙谱系初创时期，当时各方面还很不成熟，又值东王公信仰比较盛行之时，所以，出现了东王公集千百宠爱于一身的现象也是比较正常的。随着时间的推移，道教神仙谱系逐渐完善，谱系中的神仙人物也会不断增删、分化。道教壁画自然也会随着这种神仙谱系的变化而变化，到永乐宫壁画绘制之时，其依照的神祇系统已不再是魏晋南北朝时的模式，而是宋元时期尤其是南宋金允中的《上清灵宝大法》了。在《上清灵宝大法》所列神祇系统中，东王公与扶桑大帝不再是一体，而是变成两个单独的神祇。

按南宋金允中《上清灵宝大法·散坛设醮品》，需要斋醮的神祇除前面已经介绍的三清、四御以及木公、金母诸位主神之外，还有一些地位略低的神祇，这其中就包括“东霞扶桑大帝”^②，它与北阴酆都大帝同列一起，在它们之下为五岳及诸水府、地府神祇等。对于东霞扶桑大帝以独立身份出现在散坛设醮名目中，编纂者金允中未作解释。但他在《散坛设醮品》开篇即阐明斋法自中古晋宋之际兴起以来便处于编帙浩繁的状态，法内行教之士都是自行从全部内容中择出科书行用。^③ 所以，当其整理、校正《散坛设醮品》时，为了便于人们使用，便依据前人记载和当时的经验，对神祇名目作了一些修定。因此，其最终编纂结果应该是经过一番斟酌的，不太可能出现把相同身份的神祇分列两处的错误，尤其是象木公这样重要的神祇，更不可能重复编纂。所以，在《散坛设醮品》中共同列出木公和东霞扶桑大帝两位神祇，应该不是编纂者的失误，而很可能是宋代

① 卿希泰主编：《中国道教》（全四卷）第三卷，第61页。

② 《道藏》（全36册）第31册，《上清灵宝大法》第三十九卷，第611页。扶桑大帝除有东霞扶桑大帝之名外，还有水府扶桑大帝之称，二神虽名称有异，但职能相同，当系同一神祇。东霞之名后来被水府所取代。永乐宫东壁扶桑大帝身后有五岳四渎部众，均与其职能有关。

③ 《道藏》（全36册）第31册，《上清灵宝大法》第三十九卷，第608页。

的斋醮系统已经如此，这是道教神仙谱系不断变化的一种结果。

所以，在王逊先生所认定的东壁神祇中，东霞扶桑大帝同五岳四渎、酆都大帝等神祇一样应该都是以独立神祇身份出现的。鉴于东霞扶桑大帝与东王公在早期信仰中的特殊关系，其所属方位比较明确，所以与其同列一壁的男性主尊应该为木公，相对应的女性尊神自然也就应该为木公的配偶金母。

除扶桑大帝外，有关五岳神祇与木公、金母的关系，也有多部经书提及。

在《上清玉帝七圣玄纪回天九霄经》（约成书于东晋）中，五岳群仙皆属于金母、木公名下：“七圣撰上玄之章，集为灵文，命龟母按笔，太一拂筵，天妃侍香，玉华执巾……玉童玉女各三百人散花侍灵。七圣各掌一通，西龟定录，东华校名，请以五岳群仙，后学之人有奏简……”^①

《上清外国放品青童内文》卷（上）（约成书于东晋南北朝时期）也载：“以中皇元年三月一日甲子天德值合之时，上相青童君青斋空山，……四垂六国，五岳名山，亿兆万真，莫不闲隶于青宫，受事于上相也。”^②文中单独指明五岳名山隶属青宫上相，即木公。因该文主要记载青童木公之事，所以，把五岳名山归为其名下是完全可以理解的。这一现象在专门记载金母的经书中也同样存在。如：《上清元始变化宝真上经九灵太妙龟山玄策》（成书时间略晚于《元始上真众仙记》和《汉武帝内传》）卷（上），就载元始天王封西元九灵上真仙母为“西龟之岳，又授素书一卷。上真始生变化，元录总领仙籍，承统玉清，又以青琼之板，给九天凤衣，飞青羽裾，晨婴玉冠，风云之舄，神凤紫轮，飞行羽盖，二十四乘，五色仗幡，命灵之节。又以上宫金华玉女七百人侍卫于仙母焉，使治流精紫阙金华琼堂，一月三登玉清，再宴昆仑，五校众仙。……申告五帝五岳灵山河海正神，咸令一月五条，至学人名功过，区别随品奏言仙母……”^③在此，五岳河海十方灵官仍为龟山金母所辖制。

① 《道藏》（全36册）第34册，第62页。

② 《道藏》（全36册）第34册，第9页。

③ 《道藏》（全36册）第34册，第177页。

而在曹植的《仙人篇》中也将王母与五岳中的东岳联系起来，称“东过王母庐”（王母庐位于东岳），并于其《五岳名山图》部分指明“昆仑三角……其一角正东，名曰昆仑宫，上有玉楼十二……西王母之治所”。从而将王母定位于东，且与五岳密切相关。而汉乐府中的《步出夏门行》也认为东王公、西王母位居泰山，称“过谒王父母，乃在太山隅”。同样，唐王维《赠东岳焦炼师》也云：“先生千岁余，五岳遍曾居。遥识齐侯鼎，新过王母庐。”^① 以上引文无一不将西王母与五岳及东方方位联系起来，昭示了人们心目中对二者的认识。

而且，上文《上清元始变化宝真上经九灵太妙龟山玄篆》所提到的“神凤紫轮”一词也特别值得注意。其中，“紫轮”在该书后文已明确为“紫云飞轮”，意为仙母所乘九色之辇，该辇由九色斑龙驾馭。至于“神凤”的功用则没有提起。永乐宫三清殿东壁女像身边绘有一动物，浑身长满青色、金色的五彩羽毛，气宇轩昂地站立在女像身边的彩云中，极具“神凤”特质（图2-6）。按道书和宋代《营造法式》图样（图2-7），此动物颇似凤。而道教中有真人乘凤乘龙，女真乘风或鸾的记载。永乐宫东壁女像旁边没有“紫轮”，此凤或为其所乘之物也未为可知。又按，早期史料中西王母往往以青鸟为伴，白发皓首时更靠青鸟捕食。而且，这一人鸟搭档至元明仍未改变。明代王圻《三才图会》中绘有西王母图像（图2-8），其身边除两位侍女外，最具特点的就是那只类似凤鸟的动物，尽管它的大半个身子隐在西王母身后，但仍能看出其神态与永乐宫所绘神凤比较接近。^②

鉴于以上所引多出自上清派经书，它们与《上清灵宝大法》同属一个系统。虽然《上清灵宝大法》内容已不局限于上清一派，而是一部“贯通三洞，总备万法”的道典^③，但其核心无疑还是以上清派信仰为主体。全真教沿袭了上清派所信奉的三清、上相青童道君等神祇和内丹修炼传统，从中可见上清派对宋元道教尤其是全真教的影响程度。所以，如果

① 以上引自《泰山志校证》，黄山书社2006年5月版，第546页。

② （明）王圻：《三才图会》（上），上海古籍出版社1988年6月版，第779页。

③ 《道藏》（全36册）第30册，《上清灵宝大法》卷一，第651页。



图 2-6 永乐宫东壁凤鸟

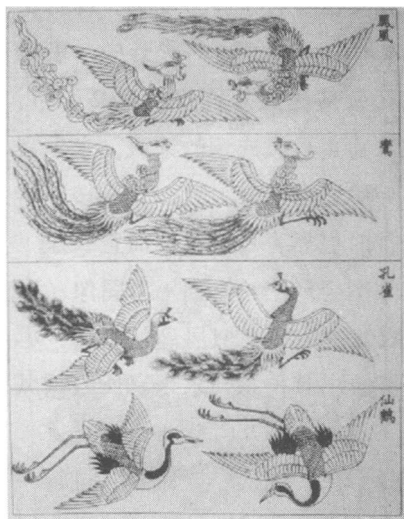


图 2-7-1 《营造法式》鸾鸟图

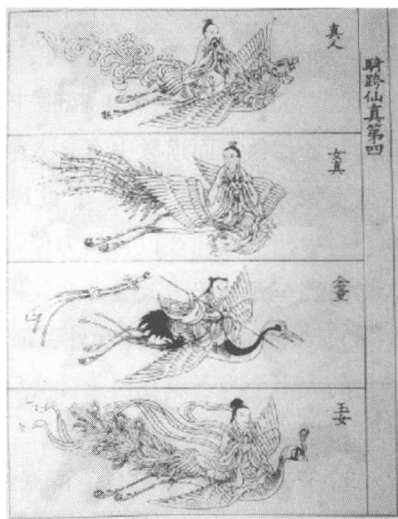


图 2-7-2 《营造法式》骑跨仙真

永乐宫按上清神祇系统把五岳四渎绘于木公、金母名下应该还是比较可信的。

以上是对扶桑大帝以及五岳四渎与木公、金母关系的探讨，对于木公、金母所属及管辖范围，早期道书中也有所记载。如《太清金阙玉华仙



图2-8 《三才图会》西王母

书八极神章三皇内秘文》卷（上）部分，就记载了木公、金母共同隶属玉皇大帝管辖之事，称其职能同其他洞天神祇一样，共同负责天上地下阴府事宜：“太清金阙洞天、神真玄化洞天、木公金母洞天，三元极变洞天，此四洞天乃玉皇大帝为主，内有神王，内有神仙，皆主天上地下阴府，三统七御，掌握万事之职也。”^① 而且，《上清灵宝大法》对昊天上帝的介绍，也进一步明确了其三清之下，万神之上的地位：“昊天上帝，诸天之上帝，仙真之王，圣尊之主。掌万天升降之权，司群品生成之机。三洞四辅禁经之标格，大梵至妙无为之神威，乃三界万神、三洞仙真之上帝君也。自三气之天胤，三宝之皇胄，高出乾坤之表，生万物而不幸也。三才肇立，气清高澄，积阳成天……以形象言之谓之天，以主宰言之谓之帝，故曰玉真天帝玄穹至圣玉皇大帝。”^② 所以，永乐宫东壁五岳四渎、扶桑大帝

① 《道藏》（全36册）第18册，第564页。

② 《道藏》（全36册）第30册，第730页。

及酆都大帝皆隶属木公、金母系统，而木公、金母等众又皆隶属昊天玉皇上帝和后土体系应该是没有什么问题的。只是，关于王逊先生所命名的梓潼文昌帝君的身份尚需进一步明确。

梓潼文昌帝君，原系两位神祇，道教典籍《梓潼帝君化书》和《文昌帝君阴骘文》、《文昌帝君本传》中有二位神祇事迹。其中，文昌原指文昌宫六星，负责掌管天曹桂籍文昌之事。梓潼帝君，姓张名亚子，蜀人，至孝，仕晋战歿，人立庙祀之。据《梓潼县志·艺文》载，元仁宗延佑三年（1316）把文昌君与梓潼神合并，封其为“辅元开化文昌司禄宏仁帝君”，具有“以忠孝而左右斯民”，“以科名而造就多士”，“每御救于灾患，彰感应于观惩”等多种职能。

而据《文昌帝君阴骘文》载，文昌帝君还曾多次化生人间，世为士大夫，为官清廉，从未酷民，性烈，同秋霜白日之不可侵犯。所以，又有“济人之难，救人之急，悯人之孤，容人之过，广行阴骘，上格苍穹”的职能。而且文昌帝君还具有管辖天驱甲卒，令它们整治疫鬼的本领。据《文昌帝君本传》载，文昌帝君读道经至“天驱甲卒一万人度之句，忽风雷昼暝，金甲朱绶者无数，列前请命，帝君以治疫鬼……”^① 永乐宫壁画中的“梓潼文昌帝君”（第181号）（图2-9）位于三清殿东壁酆都大帝一侧，但所站位置稍后，表明其地位应低于酆都大帝。该神黑面、身穿白色官服、头戴直脚蹀头官帽，身后为众多手执兵器之神祇。从其所处位置及所率部众看，其作为地狱神负责执法的倾向比较突出。梓潼文昌帝君虽也主管天趋甲卒整治疫鬼，但其主要职能不在于此，而是负责开化督导民众，监管文昌司禄事宜。而且，在《上清灵宝大法》所列醮神名目中，也没有文昌帝君或梓潼帝君之名。即便是现存清以前道教朝元壁画中，也没有梓潼文昌帝君的位置，这表明清以前梓潼文昌帝君并没有被纳入道教朝元壁画或水陆画系统中。所以，永乐宫壁画第181号神祇很可能另有其人。

从该神服饰推断，此人物形象应源于宋代。在宋代大臣中，有一位人

^① 《藏外道书》（全36册）第4册，第296页。



图 2-9 永乐宫东壁第 181 号神祇

物活着时就因主持正义而被作为阎君称颂，他便是北宋历史上最为著名的龙图阁大学士包拯。对此，《宋史·列传》曾有专门记载：“拯立朝刚毅，贵戚宦官为之敛手，闻者皆惮之。人以包拯笑比黄河清，童稚妇女，亦知其名，呼曰‘包待制’。京师为之语曰：‘关节不到，有阎罗包老。’旧制，凡讼诉不得径造庭下。拯开正门，使得至前陈曲直，吏不敢欺。”^①而且，《茶香室四钞》卷二十载，世传包孝肃为阎罗王。为此，《茶香室四钞》作者还转引元遗山《续夷坚志》内容，称该文已将包西文视作东岳速报司主人。尽管东岳速报司仅为七十二司之一，但也说明自金代以来，包拯就已进入到地狱神祇谱系之中。时至今日，有些地方仍将包拯作为地狱第五殿阎君或速报司主人供奉。^②

如果永乐宫第 181 号神祇是以包拯为原形塑造的，那么，其身份是否

① 《宋史》，中华书局，第 10317 页。

② 有关包公为阎罗王的信仰流传很广，时至今日，在中国大陆、台湾以及东南亚等地仍流行此信仰。另外，还可参见海登（Hayden）的《包公传》以及苏远鸣（Soyuncie）的《中国图像志札记》第 2 节第 166 页。转引自（德）雷德侯《万物》，生活·读书·新知三联书店 2005 年 12 月版，第 246 页。

如《宋史》所载，也是作为地狱阎君呢？按常理，地狱阎君即为民间所谓的阎罗王，本为地府十王中第五殿主尊。但就永乐宫东壁该部分神祇构成而言，第181号神祇为第五殿阎君的可能性不大。因为酆都大帝身后有众多神祇，就布局及服饰而言，它们应该为地府十王。因为从位置上讲，它们比第181号神祇更靠近酆都大帝，从服饰样式看，这十位神祇也具有—致性。而且，如果拿它们与其他壁画中的地府十王比较，就可发现它们在图式上也呈现出很多相似性。而第181号神祇的装扮极为特别，完全没有其他地府十王服饰上的共性，倒与酆都大帝下属的另一个侧重护卫功能的神祇——城隍极为类似。

城隍一词起源较早，最初是指城邑防护设施。按《说文解字》的解释：“城，以盛民也，从土从成。”“隍，城池也，有水曰池，无水曰隍。”^① 后世史籍中出现的浚城隍、修城隍之语，皆指此义。城隍以神灵面目出现始见于《北齐书》卷二十，当时城池被敌围困，守将慕容俨到城隍庙祈求救助，最终化险为夷，其具体内容为：“城中先有神祠一所，俗号城隍神，公私每有祈祷。于是顺士卒之心，乃相率祈请，冀获冥祐。须臾，冲风歛起，惊涛涌激，漂断获洪。约复以铁锁连治，防御弥切。俨还共祈请，风浪夜惊，复以断绝，如此者再三。城人大喜，以为神功。”^② 从以上记载可以看出，城隍神在北齐时已具有救护之职。隋唐时城隍信仰渐趋流行，李白、杜牧、韩退之等均有记载城隍神的诗文留存。至宋，城隍信仰迅速发展，朝廷开始对城隍神封爵赐额，从而使城隍神笼罩在官方化色彩之下，并影响到元明。对此，《四库全书·子部》所辑大宋后人赵与时的《宾退录》卷八有明确记载，该文称以前的城隍之义“殊不类今，其祠几遍天下，朝家或赐庙额，或颁封爵。未命者或袭临郡之称或承流俗所传，郡异而县不同，至于神之姓名则又迁就附会，各指一人……”^③ 并称，当时“土地之称已转而化为城隍矣”。

通过以上记载可知，宋时，城隍之祀已遍布天下，并正式进入国家祀

① （汉）许慎：《说文解字》，中华书局1963年12月版，第306页

② 《北齐书·列传》卷二十，中华书局1972年11月版，第281页

③ 《四库全书·子部·杂家类·杂考之属·宾退录》卷八，第329页

典，其职能也由原来的守护城池变为监护一方土地。到元代，上都、大都均建有城隍庙，大都城隍还被封为佑圣王，极盛一时。

城隍在道教中具有剪除邪恶、护国安邦之职。据《太上老君说城隍感应消灾集福妙经》载，城隍“威灵烜赫镇乾坤，护国安邦扶社稷，降施甘泽救生民，统辖大兵巡世界，赏善罚恶日同明，正直公忠判生死……”^①所以，城隍的职能很广，旱时可以降雨，涝时可以放晴，人死后有冤屈也可向城隍申诉。正因为城隍职能的扩大，后世的地狱阎罗殿多建在城隍庙中。

在现存寺观壁画中也留有部分城隍图像，如明代毗卢寺壁画中绘有城隍五道土地众（图2-10），元代青龙寺壁画中绘有城隍伽蓝神众（图2-11）。在这两处壁画中，虽然城隍神所穿袍服色彩不一，但与永乐宫东壁第181号神祇的装扮一致，都头戴直脚蹀头官帽，而且身后都跟随武士装扮的神祇，尽管人数不像永乐宫那般庞大，但都表明城隍具有护卫职能，尤其是青龙寺壁画中武士手中所执斧钺，与永乐宫壁画如出一辙。

永乐宫第181号神祇身后有八位武士装扮者（其中六位有武器，另两位没有，但从其装束上可判知他们身份相同），颇似史料记载中的八煞大将军。据《太上说玄天大圣真武本传神咒妙经》载，八煞大将军乃玄都右胜府正卫威北者，八营驻扎于酆都狱华盖山之前。诸煞名称分别为：天煞将军张子庶、地煞将军陈子春、日煞将军李子德、月煞将军范子章、水煞将军杜子贞、火煞将军刘子大、金煞将军王子官、石煞将军贾子元。^②从以上名号可以看出，八煞将军分别按天、地、日、月和金、石、水、火分为两组，这与壁画中八位神祇所呈现出来的两组不同服饰风格比较接近。所以，永乐宫第181号神祇身边八位武士装扮者很可能就是八煞将军，其主人则为酆都神祇之一——城隍。

永乐宫壁画对酆都诸神的安排也符合《上清灵宝大法》所列的神祇谱系。在《上清灵宝大法》中，“城隍祀典兵马神众”是被列于酆都大帝之

^① 《道藏》（全36册）第34册，第747页。

^② 《道藏》（全36册）第17册，第107-108页。



图 2-10 毗卢寺城隍五道土地众



图 2-11 青龙寺城隍伽蓝众

后的，但梓潼文昌帝君则榜上无名。由此可见城隍与酆都大帝的隶属关系在南宋时已经形成。而且，在现存建筑中，也有相应的例子。如山西平遥古城，与永乐宫一样也是按八卦布局，其东方震卦方位建有城隍庙。有研究者称：“东方震位（城隍庙），震为雷，有雷霆万钧之势，震位官，掌管诉讼刑狱，故城隍设在此，意欲可以洞察人间善恶。”^①

永乐宫东壁女性主尊胸前绘有震卦，其身边又有执法样式打扮的人，似与平遥古城在震卦方位建城隍庙的含义相同。再参考古代人们把地狱建于城隍庙内的传统，永乐宫壁画第 181 号神祇应该为城隍，而非象征星宿神的文昌梓潼帝君。而酆都大帝身后的“酆都诸神”也不是无名之辈，第 179 号和 183 号神祇位列酆都大帝身边，肩上未披巾帛，当为其近臣。而其余十位手中执笏、肩披巾帛者应该是酆都大帝手下的地府十王，但由于地府十王在图像上没有标志性特征，所以尚无法一一辨识。

另外，值得关注的是，尽管城隍与阎罗王的名称不同，但在人们信仰

① 裴梅琴、巩致平：《蕴珍寓易·平遥龟城八卦街》，解放军文艺出版社 2003 年 4 月版，第 15 页。

中，它们的职能是结合在一起的。有关这点，可从人们将地狱建于城隍庙的传统中看出。

以上种种迹象表明，永乐宫东壁第181号神祇应为具有阎罗王性质的城隍，而非梓潼文昌帝君。^①

同样，十二元神、北方四圣中的天猷副元帅（王逊先生误认为天蓬，对此下节有详细探讨）与翊圣真君等也都与木公、金母的职能有一定关系。其中十二元神，因带有明显的动物标志，身份比较明确，无需进一步考证。在道教壁画中，十二元神作为地祇往往与十一曜或二十八星宿等天神对应。永乐宫壁画中的十二元辰作为地祇虽未直接与星宿神对应，但被绘制在靠近北极紫微大帝的地方，与紫微部众十一大曜及二十八宿参差而列，应该也有此用意。鉴于十二元神在三界中的位业，其主尊应该具有管理地祇的职能，这与木公、金母执掌三界的职权相符。至于天猷的位业和职能，按《太上九天延祥涤厄四圣妙经·天猷咒》记载，其位列诸侯，具有上佐北帝、下临九州的功能。且位镇酆幽，负责率领苍禽狮子、巨海虬龙和三十万兵到五岳巡游，履行斩妖收鬼之职。^②由此可见，天猷职能也与地祇有关，尤其是和九州、五岳关系密切，这与永乐宫东壁女像旁边所绘地祇群像正好一致。而四目老翁在道教中为三界主帅，负责执掌兵符。^③按《道法会元》卷266《召四目老翁咒》言，他能“目视四部，一一皆通，巡游世界，东缚邪宗，有一不顺，押送北酆。忽来攸去，随召奔风……”^④以上记载中的“东缚邪宗”、“押送北酆”之语也与东壁所绘内容相符。

另外，在五岳四渎前面还有三位神祇，一位道士打扮（第161号），一位儒者打扮（第162号），另一位系一长着硕大脑门儿、手中持如意圭板的老人（图2-12）。由于这三位神祇身份奇特，所以，以前的学者对

① 本来城隍一名与地狱阎君或泰山府君并不相同，但在人们的信仰中逐渐出现融合的趋向。泰山府君信仰来源较早，地狱阎君或阎王爷是民间对泰山府君的称呼。后来人们将地狱建到城隍庙中，城隍的职能就与阎王爷等同了。此职能的融合在杜光庭编纂的《道教科范大全集》中已趋于成熟，当时城隍神已位列斋醮名目之中，如要建坛超度亡魂，都要发文书知照城隍后才可拘解亡魂到坛。详情可参见郑士有、刘巧林的《护城兴市——城隍信仰的人类学考察》一书，上海辞书出版社2005年12月版。

② 《道藏》（全36册）第1册，第809-810页。

③ 《道藏》（全36册）第18册，第26页。

④ 《道藏》（全36册）第30册，第637页。



图 2-12-1 永乐宫东壁



图 2-12-2 永乐宫东壁

其来历讳莫如深。从大脑门儿老人怪异的头形看，似与老人星有关。老人星，即传说中的南极仙翁。关于该神的来历，最起码有两种说法：其一，即后来民间普遍认可的南极仙翁，被视为南极最亮的星辰。另一种说法称其为天空中某一区域的神，管辖范围相当于二十八宿中的角、亢二宿。对于第一种说法，后人已普遍认可，但对于第二种说法，还需加以研究。

古人对老人星的崇拜由来已久，《史记·封禅书》索引中曾提到人们立祠祭祀老人星以祈福寿。正义解释说，“角、亢在辰为寿星。三月之时，万物始生建，於春气布养，各尽其性，不罹灾夭，故寿。”^①《尔雅·释天》也云：“寿星，角、亢也。”^②如此可见，早期人们曾把老人星定为东方苍龙七宿中的头两宿。唐代，国家祀典将老人星与角亢七宿之祭合并，据《旧唐书》卷八载：“（开元十四年）乙巳，初置寿星坛，祭老人星及角、亢等七宿。”^③宋代，人们对老人星的崇拜有增无减。景德三年

①（汉）司马迁：《史记》，第1376页。

② 徐朝华注：《尔雅今注》，南开大学出版社1987年7月版，第206页。

③ 《旧唐书·本纪》卷八，中华书局1975年5月版，第203页。

(1006), 诏定寿星之祀。大中祥符二年(1009), 真宗诏礼官与司天监建议, 认为: “……兖州, 寿星之次, 宜如中和奏, 设位氐宿之间, 以为永式。”元丰中, 规定秋分时于南郊祭祀寿星, 并在坛上设寿星一位, 南向。于坛下卯陞之南设角、亢、氐、房、心、尾、箕七位, 东向。^①

朝廷对老人星的重视也影响到民间。据南宋周必大《二老堂诗话》云, 米元章曾手书“长寿庵”三字, 并题诗两句: “人是西方无量佛, 寿如南极老人星。”^②而同为宋人的范仲淹还有专门的《老人星赋》流传在世, 称其为: “万寿之灵, 三辰之英。其出也, 表君之瑞; 其大也, 助月之明。但仰祥光, 莫辨皤然之象; 方资睿算, 斯垂耄矣之名。……名尊五福, 位列三光。发天文之炳焕, 符帝德之悠长……”^③

所以, 从以上记载看, 老人星祀典及形象在宋时已经存在, 而且与七宿及东方紧密相连。具体到壁画中, 老人星有时还与东斗星君融合在一起。现山西公主寺壁画中绘有东斗三星众, 其中一位老人也长着大脑门儿, 与永乐宫壁画中的老人形象颇为相似, 其他两位则为道士打扮。

东斗原有五宫, 主掌纪算护命。其中第一宫叫苍灵延生星君, 第二宫叫陵延护命星君, 第三宫叫开天集福星君, 第四宫叫大明和阳星君, 第五宫叫尾极总监星君, 具有延生护命之职。^④可能正是因为东斗职能与东方角亢七宿的关系, 人们才会把老人星信仰搬到它们的身上。而且, 永乐宫壁画中的大脑门儿老人所处方位为三清殿东壁, 与东斗所处方位相合。另外, 老人手中所执如意圭板, 也隐含长寿之意, 这与其身边五岳山神所拥有的升仙功能较为一致, 更与木公、金母负责校正仙籍的职能相关。所以, 三清殿东壁五岳四渎前面的三位神祇应同山西公主寺一样, 也为东斗三星, 分别代表福、寿、禄功能。其中大脑门儿老人应为寿星, 中间儒者打扮的神祇为禄星, 道士装扮者则为福星。以上三位神祇与山西公主寺明代壁画中“一老二道”所构成的东斗三星形象极为契合。尽管永乐宫壁画

① 《宋史·志》卷一百三, 中华书局, 第2515页。

② 《四库全书·集部·诗文评类·二老堂诗话·米元章书无量老人诗句》, 第502页

③ 《四库全书·集部·别集类·范文正集》卷二十, 第255页

④ 马书田:《中国道教诸神》, 团结出版社1996年4月版, 第74页。

这三位神祇中只有一位道士，但如果仔细观察那位儒者装扮的神祇，就可发现其冠上也隐约带有道冠痕迹。这种痕迹看上去不似后来添加，很可能系先前画痕的显现。如确实如此，就证明此神祇最早也为道士装扮。这样，永乐宫东壁的这三位神祇就与公主寺明代壁画中的东斗三星有了一个共同的渊源。

通过以上对永乐宫东壁主尊和附属神祇的考察可知，在道教神祇系统中，木公、金母是对偶神，木公的地位自魏晋以来就高于金母（西王母）。所以，永乐宫壁画绘制者把二位神祇同列一壁且让金母追随木公的方位是有道理的。而同壁的扶桑大帝、五岳、酆都大帝等神祇也与木公、金母有直接或间接的隶属关系，这些都说明三清殿东壁主尊应为木公、金母。而且，就景安宁先生的考察，东壁女性主尊椅座上的玉兔图案，似也表明其身份与西王母有关。另，就三清殿东、西二壁非主神系列而言，东壁神祇地位明显低于西壁（对此，后面有关北方四圣部分有详细论述），这与西壁主尊为玉皇、后土，其地位高于木公、金母有关。

第三节 永乐宫四极大帝身份判定及壁画整体布局方式

一、永乐宫三清殿四极大帝分布情况

在王逊先生所判定的八位主神中，中宫紫微北极大帝和勾陈星宫天皇大帝分列后檐墙东、西两侧，以上二帝在唐宋以来的道教体系中同属四御，按杜光庭《道门科范大全》：“北方曰紫微大帝总御万星，南方曰南极长生大帝总御万灵，西方曰太极天皇大帝总御万神，东方曰东极青华大帝总御万类。”该四御^①是三清之下极为重要的大神，分属四个不同方位。

宁全真的《上清灵宝大法》卷十对四极大帝情况也有描述。其中，对北极大帝的描述为“北极大帝，则紫微垣中有帝座是也。按《天文志》，

^① 《道教大辞典》，浙江古籍出版社1987年10月版，第186、188条。关于四御，有两种不同说法，文中所引只是其中之一。另一种说法是以昊天上帝和后土神取代东极大帝和南极大帝。另还有六御之说，即四极大帝和昊天上帝与后土神的组合。

南极入地三十六度，北极出地三十六度，天形倚侧，半出地上，半还地中，万星万气悉皆左旋，南极北极为之枢纽，惟此不动，故天得以转也。世人望之在北，而实居中天，为天星之宗主，三界之亚君，次于昊天，上应元气是谓北极紫微大帝，治中天紫微宫。有云紫微大帝乃诸天大神，三界万神万杀之帝，期罔凡世，褻渎上玄，所当痛革”。

对勾陈上宫天皇大帝则谓：“乃北极帝座之左，有星，其形连缀微曲如钩，是名勾陈。其下有大星，正居其中，是天皇大帝也，其总万星，为普天星辰宿曜之帝，位同北极，而北极却为枢纽，而天皇亦随天而转，上应始气，三气之下，万天之上。……治勾陈瑶宫。”^①

从以上两部经书可以很明确地看到紫微与勾陈的关系以及它们所处位置。该记载与紫微、勾陈星座在天体中所处方位基本一致。而永乐宫壁画把二帝共同绘于三清殿北墙，且把勾陈天皇大帝绘于紫微北极大帝的西侧，当是仿照天体运行的实际情况而来。

目前众多永乐宫研究者多认可王逊先生关于紫微和勾陈的判断，只有山西大学的李德仁先生对二神身份有不同看法，他认为北檐墙东边主神为勾陈大帝，西边主神为紫微大帝，称：北极大帝居右（西），多环列文职神祇，勾陈大帝在左（东），并出现不少武职神祇，是以右为上位。^②这实际上是把元代尚右传统无限扩大化的结果。其实，在永乐宫壁画中，除东、西壁之间存在尚右关系外，其他部分并未遵循此规制。就拿西壁所绘两位主尊而言，如果它们也遵循尚右传统的话，后土神的地位无疑将高于昊天玉皇上帝，而实际情况是昊天玉皇上帝的地位高于后土。所以，永乐宫北檐墙上的两位主尊也完全不必遵循尚右传统。

另外，对永乐宫三清殿北檐墙部众身份的解读也可为判断主尊身份提供证据。北檐墙东部主尊身边绘制的是北斗七星、左辅右弼、十一大曜、二十八宿部众等神灵，这与道经中关于紫微大帝“总御万星”、“天星之宗主”的记载极为吻合，也与道经中关于北斗七星作为紫微大帝部众的记载

^① 《道藏》（全36册）第30册，第731页。

^② 李德仁：《永乐宫壁画与全真道宇宙观》，《上海道教》1989年第1、2期，第44页。

一致。同样，北檐墙西部绘制的神祇，如南斗六星、二十八宿、天地水三官大帝等，也都与勾陈总御众星及万神的职能相合。所以，三清殿北檐墙东、西两位主尊应如王逊先生所言为紫微和勾陈（图2-13）、（图2-14）。而且，整个北檐墙很可能是被作为北、西两个方位来绘制的，二壁界限就是位于北墙中间的大门。

至于另两位大帝，本应安排在与紫微、勾陈对应的位置，即三清殿南面的墙壁上。但由于南壁多被门窗占据，只留下少量空间，不足以绘制南极、东极二帝及其部众，而中心扇面墙也没有南壁，所以，壁画绘制者便将其安排在更为接近三清的地方，即扇面墙的东、西两侧。而三清殿南壁剩余的空间则被神祇组合较少且具有护卫意义的青龙、白虎二星君所占据。现永乐宫三清殿南壁东侧绘制的就是青龙君，西侧为白虎君，严格遵循左青龙右白虎的传统。

如此一来，扇面墙东、西两壁便被当作南墙与北檐墙构成对应关系，因北极紫微大帝和西极勾陈大帝已依据各自方位占据了北檐墙的东、西两个部分，所以，南极、东极二帝只好占据扇面墙的东、西两壁。只是，需要指出的是：王逊先生认为东极大帝位于扇面墙西侧，南极大帝位于扇面墙东侧，本人则认为恰好相反。尽管现在尚无法从图像上对扇面墙主尊作出明确的身份认证，但仍可就东扇面墙的图像组成以及该壁主神与东山墙部众之间的关系作出初步探讨。

三清殿扇面墙东壁除绘制主神与四位玉女、侍卫外，还有九位部属（图2-15）。对这九位人物，王逊先生认为他们为玄元十子（部分），其他人物身份不详。其实，如果从《上清灵宝大法》卷十《太上救苦天尊》部分记载来看，这九位很可能是东极太上救苦天尊的属下。该经称：“天尊乃始有一气，原始分型，九圣、九真、九仙之师，掌普度生气之元。”^①尽管经籍中的九圣、九真、九仙没有明确所指，但壁画绘制者在主像身边安排九位属从，应该是有所考虑的。另，三清殿东壁绘有酆都大帝等地府神君，这些神君除受东壁两位主像节制外，还可能与东极大帝有一定渊

① 《道藏》（全36册）第30册，第730页。



图 2-13 永乐宫北壁东部北极紫微大帝

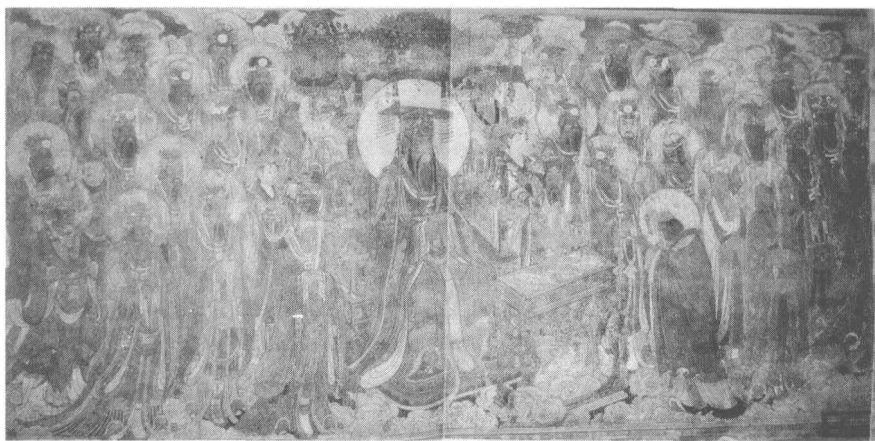


图 2-14 永乐宫北壁西部勾陈天皇大帝

源，因为东极大帝又名东极青玄上帝寻声救苦天尊，他常居东极青华宫，该宫又名东极妙严天宫。^① 就是这位救苦天尊，能够进入阴曹地府解救受苦的灵魂。据《太一救苦天尊说拔度血湖宝忏》讲：“酆都罗山诸狱，异

^① 《道藏》（全 36 册）第 28 册，《道法会元》卷三，第 683 页。



图2-15 永乐宫庙面墙东壁外东极
青华太乙救苦天尊及诸仙真

名九幽之狱，次有二十四狱、三十六狱、一百八狱、阿鼻地狱、岱岳锋刃十八地狱……八万四千幽狱。”特别是血湖一狱，极为恐怖，许多鬼魂被拘其间，“煎熬身心，骨肉溃烂，苦楚难禁，动经亿劫，不睹光明，天恩符命未尝能到，阴官拷掠昼夜无停。啖髓食心，翻尸掷体，诸狱之苦最重。……尔时救苦天尊为诸众生宣说太上真符、流光宝符、丹台玉册”^①，使血湖普放光明，照耀阴间，摧毁血湖，救度众生。而且，他还掌管“普度生气之元”的权力。所以，救苦天尊具有拯救亡魂，超度众生的本领。宋代以后，救苦天尊信仰十分流行，无论是朝廷还是民间都极为推崇，道教中人更是把他奉为“六御”之一。^② 永乐宫壁画的绘制者把该神安排在离地府较近的位置，也许有此用意，而其随行者怀中所抱卷册，很可能与其普度众生的职能有关。

另外，在传为宋代武宗元绘制的《朝元仙仗图》中，也保留有东华天

① 《道藏》（全36册）第9册，第892页。

② 《道藏》（全36册）第31册，《道门科范大全集》卷二十四，第812页。

帝君和南极天帝君的形象。由于该图标有榜题，所以二帝身份比较明确。其中东华天帝君右手前伸，左手拿一丸状物，但未执圭（图2-16）。而永乐宫三清殿扇面墙东壁帝君双手执香炉，也未执圭。另《朝元仙仗图》中的南极天帝君为一手执圭形象（图2-17），永乐宫扇面墙西壁主像也一手执圭（图2-18）。《朝元仙仗图》已被公认为道教朝元题材壁画粉本，所以，与其绘制年代比较接近的永乐宫壁画，其东、西扇面墙主尊形象很可能会承继宋代朝元神祇造型样式。

二、三清殿四极大帝所处方位与古建渊源

对于三清殿东、西扇面墙主尊身份的认定，山西大学李德仁先生与本人意见一致。但他未就壁画为何如此构置作出可信解释。其他研究者的相关论断也缺乏依据。^①

其实，从绘制者对北极紫微大帝和西极天皇勾陈大帝的排列意图看，他应该是把三清殿视为一个与天宇等同的小宇宙，而永乐宫建筑布局也是根据古人的宇宙模式而来。按这种做法，四极大帝除各据一个方位外，还应遵循自然界的秩序，具体排列方式应该按四极大帝所处方位而定。因北墙上的紫微、勾陈两位大帝已经排列完毕，剩下的二帝应该绘制在与北墙对应的南墙上，但因南檐墙的特殊构造自然需由别的墙壁代替，这样扇面墙东、西二壁就需代替缺失的南壁，用来绘制东极大帝和南极大帝。

而且，如果以永乐宫三清殿扇面墙中心为原点O建立以天为纵轴、地为横轴的坐标系的话，那么，当四极大帝围绕此原点作某一角度左旋后正可构成一个拥有完整四个方位的空间，其结果也符合“南极入地三十六度，北极出地三十六度，天形倚侧，半出地上，半还地中，万星万气悉皆左旋”的记载。如图所示（图2-19）：假设A点为三清殿壁画中的紫微大帝，B点为勾陈大帝，C点为南极大帝，D点为东极大帝。那么，紫微

^① 景安宇先生在其博士论文中对三清殿东西壁主尊身分的判定主要依据图像中的人物所持之物而来，如他认为扇面墙西壁手中执莲者为陈抟，左手拿小山者为刘操，凡此种种。详情可参见 JingAnning, *The Yongle Palace: The Transformation of the Daoist Pantheon during the Yuan Dynasty (1260-1368)*. Ph. D. diss., Princeton University, 1993.



| 图 2-16 《朝元仙仗图》东华天帝君 |



| 图 2-17 《朝元仙仗图》南极天帝君 |



图 2-18 永乐宫扇面墙西壁外南极长生大帝及诸仙真¹

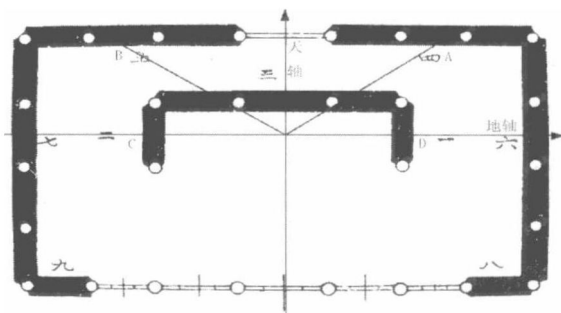


图 2-19 永乐宫三清殿壁画平面图

大帝到原点的连线 OA 与地轴 X 所构成的角度约为 36 度，其所处方位为北方。从北极大帝位置左旋 36 度之后就到了东极青华大帝所处方位，该位置正好位于扇面墙东壁。而从东壁继续旋转 36 度的话，就应该到了南极大帝所处方位，该位置应该位于南檐墙或扇面墙南壁，但由于上文已提到的原因，该方位无法提供绘制这些神祇的空间，所以只好寻找另一个方位代替，这样就挤占了本来应该属于西极大帝的位置，即扇面墙西壁。如此一来，本应位于扇面墙西壁的西极大帝便被安排到下一个左旋后的空

间，即北檐墙西侧，也即现在西极勾陈大帝所处位置。^①

如此看来，三清殿四御图像并非随意设置，而是刻意为之。道经“天形倚侧”、“北极出地 36 度”、“南极入地 36 度”以及“万星万气悉皆左旋”的记载在此案例中均有切实体现。

而且，这种安排也并非巧合，而是与古代建筑布局有密切关系。就永乐宫三清殿平面图看，其内部布局与河北曲阳北岳庙德宁殿基本一致，类似金箱斗底槽样式。^②所谓金箱斗底槽，实际上是指一种殿堂柱网结构。在元明建筑中，金箱斗底槽式殿堂多采用减柱式，即把正对大门一面的金柱减掉，这样，余下的金柱正好组成一个“凹”型的扇面墙，构成内槽空间，可以放置殿堂中比较重要的东西，如神灵塑像或待供奉的牌位、物品等。具体到三清殿，金柱围成的内槽即扇面墙内放置的就是三清塑像。这样的结构能够更为有效地突出内槽及塑像的地位，同时拉大内外槽对比，从而把一个单体建筑的内部平面空间改造成立体空间。金箱斗底槽的布局在宋代《营造法式》中已有所交待，现今已被人们认为是唐宋以来最普及的一种单体殿堂构造样式。我国有很多古代建筑遗存就属于这种布局方式，尤其在宗教建筑中，这一布局更为普遍，如佛光寺、上华严寺以及前面提到的北岳庙德宁殿等等，都属此类。

在以上提到的几个实例中，德宁殿的布局与三清殿最为接近，它们都是元代道教殿堂建筑，都绘有道教壁画，都开有后门，扇面墙前面都放置有塑像。不同的是，德宁殿扇面墙围成的内槽空间更大，其内柱隔成的开间较三清殿多了一间，这可能是因为北岳庙作为国家祭祀场所，规格要比永乐宫高的缘故。有关这种等级差别，从两处建筑的屋脊样式也可看出，北岳庙德宁殿是重檐庑殿顶，这是古代建筑中的最高规格，远远超过永乐宫三清殿的单檐殿顶。由此可见，虽然永乐宫作为全真祖庭在道教建筑中

① 关于左旋右旋问题，主要在于观看者所处位置。

② 古代建筑的柱网平面布局方式。槽，即由柱网分割而成的长条形空间。在进行建筑设计时，根据殿堂等建筑物平面空间布局的需要，以槽构成各种形式的格网（即柱的平面布局和排列形式），金箱斗底槽为格网的一种形式，即殿身用内（槽）外（槽）两圈柱的形式，形成大小不同的内外两个空间。一般来说，内槽的左右后三面利用斗拱、柱头枋与墙结合分隔内外，使内槽形成封闭的空间。这种柱网布局形式，一般适用于较大的建筑。王效青等主编：《中国古建筑术语辞典》，山西人民出版社 1996 年版，第 243 页。

名扬南北，但其建筑规制严守法度，未有半点逾规之处。

对于古代建筑中“金箱斗底槽”的布局方式，建筑学界早已有所关注，但相关研究却仅停留于依据宋代《营造法式》的记载与现存古建进行对照的状态，尚无人注意此布局所蕴含的文化意义。潘谷西、何建中在其合著的《〈营造法式〉解读》中明确指出“对古代建筑中的金箱斗底槽一词含义无法解答，还需继续研究”^①。并对古建中用来供奉佛像的设计表示由于“人不能进入活动”，故而认为“没有多少建筑空间上的意义”。^②其实，“金箱斗底槽”的设计另有深意。

首先，从古人用“金箱斗底槽”为这种殿堂布局命名的缘由推断，该布局应该与“箱”和“斗”这两种器物样式有关。在古代，“箱”和“斗”都有其固定样式。尽管大小、材质和装饰程度有所不同，但样式基本固定，如一提到“箱”，就意味着它有一个相对封闭的空间。从建筑结构看，金箱可能是指金柱围成的空间，即扇面墙内部空间。对三清殿而言，就是指扇面墙内摆放三清塑像的长方形立体空间。“斗”，则代表着一种量器。“斗底”，按建筑辞典上的解释为“斗或升的下部分，其形状向下斜杀，尺寸为斗高的十分之四”。按以上解释，金箱斗底槽中的“斗底”至少可有两种含义。一种是指殿堂建筑中由外檐柱围成的平面空间，其斗底实际上是指覆斗的底部，该部分与殿堂外檐柱重合，斗口则为金柱围成的上部空间（原本应为斗底，但因为是覆斗形状，故而变成斗口）。^③

但无论金箱斗底槽中的斗是否为覆斗形状都不影响这样一个事实：因扇面墙的存在从而使三清殿内部被分割出一个立体空间。如果就这一立体空间的内外关系而言，其内层空间就是金柱所包围的部分，即扇面墙区域，这一区域也被称为“斗心扇面墙”^④，是“斗”的核心部位。其外层空间为四面墙体围成的区域。扇面墙所围成的区域为金箱与斗底的中心部位，供奉的神祇为道教最高神——三清。在此，三清位置明显高于其他神

① 潘谷西、何建中：《〈营造法式〉解读》，东南大学出版社，第296页

② 同上书，第295页

③ 关于“金箱斗底槽”类殿堂内部空间为覆斗型的猜测，潘谷西等学者并不认同，但此观点对解读金箱斗底槽在建筑中的意义具有一定可信性。《〈营造法式〉解读》，第296页

④ 王逊：《永乐宫三清殿壁画题材试探》，《文物》1963年第8期，第34页。

祇。事实上，在以三清殿为代表的一类道教建筑中，三清神像也确实是被摆放在扇面墙内一个搭起的平台上。所以，古代殿堂中的这种布局是一种特意设计，“其佛道帐等用来供奉神像及存放经藏”的地方并不因人类无法进入活动就失去其建筑空间上的意义，恰恰相反，它的意义正在于突出了这一空间的特殊性，使其成为整个建筑的核心——最高神灵所居的天界，而非人类可以随便进入活动的区域。

这样，当三清神像的中心位置确定后，壁画布局才相应展开（此说不是指具体操作的先后顺序，而是指布局设计理念）。具体到三清殿，即先安排三清，之后再安排三清之下的大神。首先，在邻近三清塑像的扇面墙背面，他们绘制了三十二天帝。

三十二天帝在《上清灵宝大法》中位于昊天玉皇上帝等八位单体神祇之后，其地位并不比八位主神高。但由于其职能、权限主要在天界，所以，与三清联系密切。按《灵宝度人经》记载，三十二天系欲界六天、色界十八天、无色界四天、种民天四天的合称。各天均有一位天帝管辖，共计三十二天帝。三十二天之上就是三清境。所以，三十二天帝应该是离三清最近的神灵。

三清殿扇面墙背面所绘三十二天，可以看作是对三清的第一层护卫，之后才是四御。由于三清殿内部结构不能为四御提供一个既能符合各自所属方位，又能围绕在三清周围的理想空间，所以壁画绘制者便把四御安排在扇面墙东、西两壁和后檐墙上。这两个位置不但离三清最近，而且具有一定方位意义。如北极紫微大帝与西极勾陈大帝皆与北极紫微垣有关，只是位置稍有不同，所以，壁画绘制者把他们共同安排在北墙的东、西两壁。相对应的，东极和南极大帝就被安排在扇面墙的东、西两侧，与北极、西极一起共同担负拱卫三清的任务。如此一来，四御所围成的空间就等同于一个以顺时针方向旋转的小宇宙，这个小宇宙的四周为四极大帝，中心为道教尊神三清。

需要指出的是：三十二天帝和四极大帝虽离三清最近，但地位低于昊天玉皇上帝，它们的职能主要负责在天界拱卫三清及处理相关事宜。而昊天玉皇上帝作为掌管三界的大神，其职能远远超过以上诸神。对此，柳守

元的《三坛圆满天仙大戒略说》中有明确记载，称三清之下为玉帝至尊，然后才为五老四御。^① 永乐宫三清殿壁画没有五老图像，但扇面墙背后的三十二天帝与五老所代表的含义是一致的。因为按金允中的说法，五老即为“五老上帝”，它们是五气之根宗，五行之本始，在天为五星，或为五帝座。^②

这样，三清之下以三十二天帝和四御为主体的天神结构已经构成，从北极紫微大帝开始到东极青华大帝、南极长生大帝，再到西极勾陈大帝，四极大帝依次按天道左旋的方式排列。

当四极大帝被排列完毕之后，绘制者又把昊天玉皇上帝、后土皇地祇、木公、金母等神祇按各自方位安排在三清殿东、西二壁，即相当于三清殿斗心扇面墙的四隅位置上。

以上四位神祇所处的四隅位置，在古代又被称为四维，它们与四正（即正南、正北、正东、正西）共同为建筑所用，构成最为常见的九宫八卦建筑模式。对此，冯时在其《中国古代的天文与人文》一书中有明确阐释，称：“从理论上讲，虽然八方的平面即为九宫，然而九宫的形成却有其独特的方式。证据显示，九宫的取得事实上是两个五位图叠合交午的结果，而五位图则显示了殷商时期常见的‘亚’形”。^③（图2-20）

这种五五叠加的图形在实际建筑中是以多种方式呈现的，其九宫部分并非整齐划一，如清代圆明园地图中的九宫图就是如此（图2-21）。同样，当这种五五叠加方式应用到单体建筑中时，九宫方位也会以比较灵活的方式呈现。以三清殿为例，其斗心扇面墙所围成的空间即为中宫，是两个五位图相交合的中心区域，核心为三清。其中一个五位图象征天，按四正划分，分由四极大帝掌管。另一个五位图代表地，为四维，分别代表着东南、西南、东北、西北四隅。当这两个五位图重合在一起时，一个象征宇宙图式的九宫八卦方位图便诞生了。在这个八卦图中，西北方为乾位，即三清殿壁画中昊天玉皇上帝所处的方位；西南为坤位，由带坤卦的后土

① 卿希泰主编：《中国道教》（全四册）第三册，第23页。

② 《道藏》（全36册）第31册，第617页。

③ 冯时：《中国古代的天文与人文》，中国社会科学出版社2006年1月版，第45页。

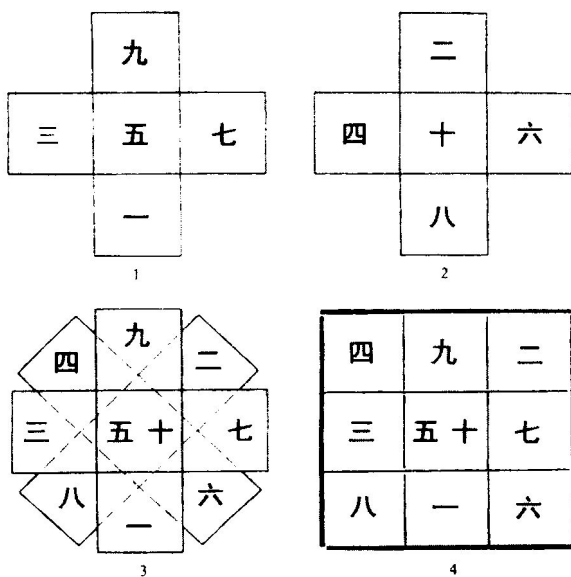


图 2-20 两个五位图叠合交午图¹



图 2-21 圆明园九宫布局¹

皇地祇镇守。东华上相木公青童道君位于东北方的艮位，白玉龟台九灵太真金母元君位于东南的巽位。

此排列方式不但符合八卦布局，而且符合阴阳学说。图像中男、女神祇的性别分别与其方位相配，其中乾和艮位均为男性，坤与巽位均为女性。

对于卦位的确定，宋代史籍中有所记载。如朱熹、吕祖谦的《近思录》卷八中就载有坤卦的方位，称：“《传》曰：西南坤方，坤之体广大平易。当天下之难方解，人始离艰苦，不可复以烦苛严急治之，当济以宽大简易，乃其宜也。”^①而《宋史》志第五十六也把西南定为坤位，称“天圣七年己巳岁，五福太一入西南坤位，修西太一宫”^②。所以，永乐宫三清殿壁画西壁女像头上的坤卦符号不但代表着该神身份，而且还代表其所处方位，这一安排是依据宋以来所流行的后天文王八卦而来。

三清殿壁画把昊天玉皇上帝、后土与木公、金母四位神祇的位业按九宫八卦排列，并非特立独行，而是与永乐宫的建筑布局有着密切关系。据《纯阳万寿永乐宫重修墙垣记》记载，永乐宫的建筑即按八卦而成：“……唐朝飞升，乃天仙之首出；威灵显应，乃三界之福星也。当其时，名挂天府，奉敕建宫，鲁班匠手，道子画工。殿阁巍巍，按天上之九星而罗列；道院森森，照地下之八卦而排成。……崇祯九年岁次丙子仲冬望日。”^③尽管该碑刻并非元代所立，但碑上所言并非无中生有。关于永乐宫可能按八卦营建的情况还可从当时的其他碑刻探知。据《徒单公履冲和真人潘公神道碑》记载，元世祖中统元年（1260）三月五日，潘德冲被葬于“宫之乾位，仍建别祠，令嗣事者以奉岁时香火”。据宿白先生的考证，潘祠在康熙蒲州府志和光绪永济县志中都是位于披云道院之西北。在后来的考古发掘中，于此处发现潘墓。而披云道院的位置据李鼎碑铭称其在永乐宫西隅。^④

① 江永注：《近思录集注》（二）卷八，商务印书馆1933年影印版，第19页。

② 《宋史·志》卷一百三，中华书局，第2508页。

③ 山西旅游景区志丛书编委会编：《永乐宫志》，山西出版社2006年5月版，第158页。

④ 转引自宿白：《永乐宫创建史料编年》，《文物》1962年第4、5期，第84页。

这样，结合两处道院的方位可知，当年潘德冲所葬乾位应为永乐宫西北方，也即后天八卦中的乾位。相对应的，后天八卦中的坤位为西南方，与三清殿西壁配有坤卦符号的女像所处方位一致。如此看来，三清殿壁画中主神位置应该可以看作与永乐宫建筑拥有同一构思。而且，潘公作为营造永乐宫的负责人，其营造理念会直接影响其后继者。所以，尽管壁画绘制晚于宫殿营造，也非潘公所主持，但从其葬位的选择仍可看出后继者按八卦观念营造永乐宫的思想脉络。

而三清殿作为永乐宫主殿，毫无疑问，其殿内壁画在当时是作为建筑的附属物出现的，所以，其遵循建筑规制，按九宫八卦布局排列神祇位业也应该是比较可信的。

三、永乐宫神祇位业与全真信仰

另外，永乐宫三清殿神祇位业之所以按八卦布局，除秉承古代建筑规制外，还可能与全真教信仰有关，特别是与全真教所强调的修行方式有关。对此，《上清灵宝大法》在谈及内丹修炼时有所记载：“人之血、气脉以右为始。天道之行以西北为始，由西行而至牛宿，则天事毕矣。”^①牛宿位于北方，在永乐宫壁画中，牛宿属勾陈大帝部众，方位正好应天之西北方。如按《上清灵宝大法》解释，天道自西北开始运行再回到牛宿，正好完成一周天的运转。道教徒的内丹修炼也与此相合。

元代张理在其撰写的《易象图说》中，把内丹修炼与后天文王八卦结合起来，通过下面图表，展示了二者之间的关系。^②

第一个图表展示了八卦生成原理，其中当乾坤艮巽居于隅，坎离震兑居于中时，即为后天八卦中的方圆之象。这与三清殿以四隅（四维）象征地，四正象征天是一致的（图2-22）。

而第二个图表则将内丹家“以乾坤为鼎器，坎离为药物，余六十卦为火候”的观念与自身修炼结合在一起，把“人身形合之天地阴阳”的修炼

^① 《道藏》（全36册）第30册，第688页。

^② 《道藏》（全36册）第3册，第236页。

九宮之圖



图 2-22 九宫之图

过程展示出来（图 2-23）。

据《易象图说外篇》撰者张理的解释，在道教徒的个人修行中有所谓“九宫之叙”的说法，即在九宫中模拟天道运行，以完成个人内丹修炼。如图 2-22 所示，其中，一、三、九、七象征天数，为奇数，像圆，其数左旋。始于一，居于正北，三次于正东；九次于正南，七次于正西，然后回复到一。地数的循环与天数正好相反，为右转。地数为偶数，分别为二、四、八、六。其转动方式从数字二所代表的西南开始，之后转至东南、东北、西北，最后再归于西南，从而完成天地阴阳的运行。^①

道教徒的这种内丹修炼就是利用建筑中的九宫布局，在个人的身体中模拟宇宙反演规律，使人体的小宇宙顺应自然界的大宇宙，以“道法自然”的原则修炼成道。并通过这种把个体生命纳入整个宇宙进行自然循环的办法，“使人体的生命节律与宇宙运动的根本节律相协调，最终达到生

^① 《道藏》（全 36 册）第 3 册，第 244 页。

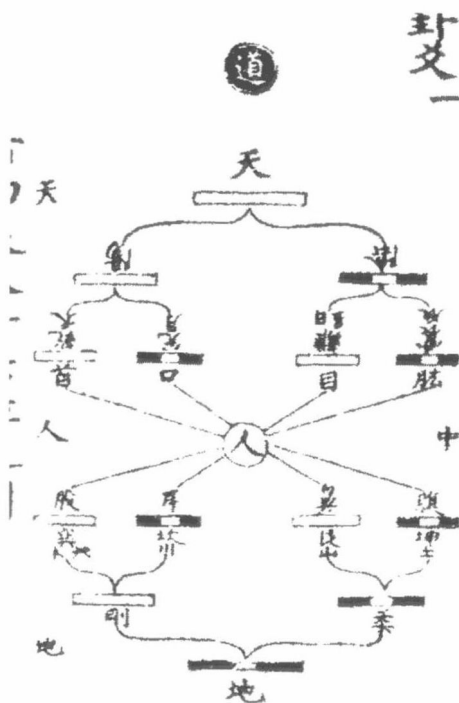


图 2-23 四象八卦六位之图

命与道合真的境界。”^①

其具体修炼过程极为复杂，有大、小周天之说。在元代全真修行中，遵循的是小周天功法。据《上品丹法节次》言，长春真人丘处机即演练小周天。^② 小周天是仿照后天八卦而来的一种功法，在修炼中需要打通身体任督二脉。任脉是指循行于颈喉胸腹的中间主线经脉，又称阴脉；督脉指循行于头顶至脊背的正中经脉，又称阳脉。修炼者需依据时辰并配合宇宙运行规律来完成小周天的多次运转。衡阳道人李德洽曾专门谈论过这一问题。他认为：“凡炼丹，随正子时阳气起火则火力全，他时不然。盖夜半正子时，太阳在北方，正人身气到尾闾关节，此时起火又正值身中阴极阳

① 胡孚琛：钟吕丹派的基本特征及科学价值。http://www.sinology.cnbookdao/jiao/xx001hfc5.htm. 07-1-5.

② 《藏外道书》（全36册）第10册，第415页，有“长春丘祖之小周天正是此节所述”之语。

生之候，以天地间之正子时值人身之活子时一齐发动，则内外相合，方是天人合发妙机，得以全盗天地之造化而成丹。”^① 该文所言的“正子时”是指夜半12点左右，而“活子时”则指个人演练小周天功法时的一种状态。一般把“静极之时，正有动象，于恍惚杳冥之中，觉丹田气动”的状态称为“活子时”。小周天的运行，就是使任督周流，督升任降，循环往复。

对于内丹修炼，全真弟子陆西星也有过精到论述，他认为“丹法取坎。取坎者，补其既破之离也”，并称“坎者，阴中之阳，乃太极之静极而动”^②。尽管陆西星提倡的是“阴阳相合而成”的双修丹法，但其关于“阴中之阳，乃太极之静极而动”的观点仍然沿袭了金元以来的全真功法，所谓“人道顺施，仙道逆取”的观点也与全真教徒按后天八卦模拟宇宙图式进行小周天的修炼过程极为一致。

通过以上探讨可知，永乐宫三清殿壁画中的主要神祇位业排列很可能与全真教徒内丹修行观念有关，这种修行特别强调个体、建筑与宇宙之间的和谐。有关中国古代建筑与天体关系方面的著述颇丰，具体情况可参看建筑界的研究成果。^③

综上所述，永乐宫三清殿壁画中的神祇位业并不是民间画工的随意行为，而是与三清殿建筑结构、道教教义以及全真教徒的内丹修炼等诸多因素有关。其神祇构成很可能既秉承全真教义又结合以前道教图像传统而来。可以说，永乐宫的神祇构成是对唐宋以来道教朝元体系的继承与开创，它不但继承了前代的三清四御模式，而且还 将金允中《上清灵宝大法》所提到的需要斋醮的主神统统囊括其中，并结合建筑中的九宫八卦布局把数量庞大的神祇按部就班地排列在各自所属位置，特别是对扇面墙空间的利用颇具创造性。他们遵循天道左旋、地道右转的原理，把四极大帝和玉皇、后土、木公、金母等主神及其部属分别安置，使其能够共同拱卫

① 《藏外道书》（全36册）第10册，第416页。

② 萧天石：《道家养生学概要》卷二，中州古籍出版社1988年12月版，第120页。

③ 王振复：《大地上的“宇宙”：中国建筑文化理念》，复旦大学出版社2001年5月版，第1-4页。
转引自中央美术学院2003级博士论文，孟彤：《时间、场所与生命精神——中国传统建筑中的时间观念研究》，第49页。

高高端坐在扇面墙内的三清，从而构建出一个完整的三清四御三界部众体系。

这样，三清之下有三十二天、四极上帝以及昊天玉皇上帝、后土、木公、金母等大神。而木公、金母作为五岳神祇谱系中的重要组成部分，之下又各有三部分神祇，其中以十二元神为主的神祇位于东壁北部木公一侧。木公金母之间主要为扶桑大帝、五岳四渎、东斗三星众。而金母一侧、靠近南墙部分则为酆都大帝、地府十王、城隍狱主等地府神祇。

第四节 《神仙赴会图》神祇位业

在道教壁画中，带坤卦符号的女神形象，并不限于永乐宫一处，在早年流失海外的道教壁画《神仙赴会图》中也同样存在。

一、《神仙赴会图》保存情况及研究现状

现藏于加拿大多伦多市皇家安大略博物馆的《神仙赴会图》^①是20世纪20年代被日本人从山西平阳一带秘密盗卖出国的道教壁画，该壁画共两幅，其中一幅长10.22米、高3.1米，另一幅长10.61米、高3.17米。该画是常见的朝元模式，据壁画研究者景安宁先生介绍^②，该画整个画面均由神和云雾构成。神是主要图像，云雾是背景，众神全部站立在云头之上，身后云雾缭绕，这与永乐宫道教壁画的构图方式基本一致。就人物形象特征而言，二者也有诸多相似之处，许多神祇面貌、服饰极为接近，似属同一传统，甚或同一师承。而且，它们又都出自晋南地区，在地域上也比较接近。所以，考察《神仙赴会图》的神祇构成实际上也可以为永乐宫

^① 《元代壁画——神仙赴会图》之名来源于景安宁，一般学者称其为朝元图，本文为论述方便使用了景安宁先生的说法。对于壁画年代，景安宁先生认为是元画，本人据壁画尚左特点、人物构成严谨程度以及壁画题记位置认为该画应绘于元代之前，很可能系宋英宗至徽宗之间某一时间，亦或金代绘制。但如果为金代绘制，用的也应该为宋代粉本。

^② 景安宁著：《元代壁画——神仙赴会图》，第11页。

壁画题材判断提供佐证。

如果《神仙赴会图》来自坐北朝南的庙宇，那么，按其人物朝向这两幅壁画应分别绘于东、西两壁。其中东壁绘制人物 28 位，西壁 31 位。两队诸神排列有序，且每队均有三位主尊，皆身躯高大，地位显贵。最有意思的是每队主尊中都有一位女性，皆头戴凤冠，且其中一位女性在头部也绘有一个坤卦符号（图 2-24）。

据最早关注此画的怀履光主教考证，绘有坤卦符号的女神应为后土。怀履光认为：“后土是大地之后，她被绘成女神是因为地属阴性，而天属阳性。”^①而且他还指出，女神凤冠前方正中圆光内的坤卦符号，是代表地的。对于怀履光主教的判断，景安宁先生持赞同态度，并提出“永乐宫三清殿西壁女主神凤冠圆光内也有坤卦符号，应是后土，但一直被误认作西王母”^②。

对于以上学者论断，本人完全认同。《神仙赴会图》所绘神祇相对永乐宫壁画而言较为简洁，大多数神祇身上都绘有能够表明其身份的标志性符号，如足下有龟蛇缠绕的真武大帝等北方四圣；配有动物标记的十二属神以及五星等等。即便是没有标志物的一些神祇，也能因其排列位置、人数、服饰、面貌特征等推测出来，最后再除去随侍的玉女、仙童等众，剩下的无法确定身份的神祇已寥寥无几，其主要问题即集中于六位主神身上。

以前的研究者对《神仙赴会图》主像做过考辨，其中，怀履光主教认为东壁主像分别为天皇、黄帝与后土，西壁主像分别为玉皇、老子与黄帝之女。另一研究者景安宁先生不完全同意怀履光主教的看法，他认为东壁主像分别为北极紫微大帝、玉皇和后土，西壁主像分别为老子、圣祖和圣祖母。

① William Charles White, Chinese Temple Frescoes, P182. 转引自景安宁著：《元代壁画——神仙赴会图》，第 20 页

② 景安宁著：《元代壁画——神仙赴会图》，第 20 页。



图 2-24 《神仙赴会图》东壁图 |

二、《神仙赴会图》东壁神祇身份判定

1. 《神仙赴会图》东壁主尊和北方四圣身份及位业

其实，对于《神仙赴会图》东壁北极紫微大帝的身份，可以通过其所领部众判定。东壁前部有北斗七星君作前导，后面有金、木、水、火、土五星殿后，这与永乐宫北壁紫微大帝部分的神祇组成极为一致，应该可以认定该壁男性主像之一即为北极紫微大帝。

而且，在宋代李廌《德隅斋画品》中也记录了紫微部属，称朱梁时张图将军曾绘《紫微朝会图》，图中紫微大帝“被袞执圭，五星、七曜、七元、四圣左右执侍，十二宫神、二十八舍星各居其次。乘云来下，其容色皆端敬；其服章皆严谨。道家谓玉皇大帝为众仙天子，紫微大天帝为众星天子。观此图者，知君臣之义虽九天之上亦未尝废也”^①。从以上记载可知，五星、七曜、北斗七星、北方四圣以及十二宫神、二十八宿等均为紫微部属，这与《神仙赴会图》东部所列神祇大致相同，所以，应该可以肯定东壁主尊之一应为紫微大帝。

至于另外的一帝一后，其身份也应该与北极紫微大帝一样级别较高，

^① 《四库全书·子部·艺术类·德隅斋画品》，第704页。

且为对偶神。在道教信仰中，等级较高且为对偶神的神祇应为昊天玉皇上帝与后土。尤其是昊天玉皇上帝，自宋真宗大中祥符八年（1015）被上圣号“太上开天执符御历含真体道玉皇大帝”后，其地位已等同昊天天帝。到宋徽宗政和六年（1117），又上尊号为“太上开天执符御历含真体道昊天玉皇上帝”，从而最终与国家祭祀系统内原有的天帝信仰合二为一，成为执掌天道的总神。北极紫微大帝系玉皇属下，负责协助其管理天地经纬、日月星辰以及四时气候等。后土皇地祇作为昊天玉皇上帝的配偶也荣登道教神仙谱系前列。所以，《神仙赴会图》东壁的另两位主神应为玉帝和后土，鉴于玉帝地位高于其他两位神祇，故以玉皇居中。况且，东壁画面以天蓬大元帅与真武开道，这两位神祇的地位在北方四圣信仰中高过其他二圣。《神仙赴会图》把它们安排在东壁，实际上也暗示着东壁神祇地位要高过西壁神祇。

而且，天蓬本身也为星宿神的名字。按《道法会元》卷一七二记载：“北斗九宸，应化分精，而为九神也。九神者，天蓬、天任、天衡、天辅、天英、天内、天柱、天心、天禽也。谓顺支辰，总御阴阳，契合天地，主张造化，乘三明以应四时，随月建以定八节，历九宫也。”^①在此，天蓬大元帅不但是北斗九宸的首辅，而且是总御阴阳、契合天地的大神。《神仙赴会图》把他和北斗七星神、昊天玉皇上帝、后土皇地祇置于一壁，其用意恐怕也在于此。

另，按道书记载，天蓬大元帅本来就隶属紫微大帝。《道法会元》卷一百六十九《混天飞捉四圣伏魔大法》之《斗罡四圣法序》中称天蓬、天猷、翊圣保德、灵应佑圣（真武）为北极四圣，并赞其为：“妙德贯于三界，威灵建乎八弦，为斗罡之大帅，实北帝之雄神，部辖四天丁，考召诸魔鬼……”^②如果说这里的“北帝”在概念上还有些模糊的话，那么，同书卷一百七十《四部神王风雷水火咒》所载的北极紫微大帝玉敕主帅天蓬，急急奉北帝敕四圣令，统帅天将、天兵、雷将、雷兵、神符兵诸司捉

① 《道藏》（全36册）第30册，第108页。

② 《道藏》（全36册）第30册，第85页。

拿鬼魅魍魉之事^①，则不但突出了天蓬在四圣中的首席地位，而且进一步明确了四圣归属问题。

四圣除隶属北极紫微大帝外，与玉皇的关系也极为密切。据《太上九天延祥涤厄四圣妙经》载，四圣“永镇玉帝殿下，统摄三界妖邪，每岁常乃降于人间，察人善功，赐人昌吉，保持帝祚，覆阴群迷，断绝恶根，增延禄寿”^②，其中四圣之首天蓬大元帅除隶属玉帝之外还负责管辖昆仑事宜，据《道法会元》卷二六四载，天蓬作为天地之尊神，可以上朝金阙，下覆昆仑，九天五岳尽在其掌握之中，并可以率三十万兵“来卫九重”^③。

在道教壁画中，以天蓬为首的北方四圣职权很大。当四圣分列两壁时，地位较高的天蓬、真武往往会被安排在玉帝、后土一边，《神仙赴会图》（图2-25）如此，永乐宫亦如此（图2-26）。

天蓬、真武同列一壁的图像构成方式并非元代独有，在明代的水陆画中仍然保留着这一传统。如在山西公主寺和河北毗卢寺壁画中，天蓬、真武仍被当成一个组合绘在一起。虽此时二者形象较宋元时有所改变，但因标有榜题，所以其身份比较明确（图2-27）。

关于天蓬、天猷的形象，多部道经均有记载，其中，《道法会元》卷一七〇《天蓬火山烧鬼折魔符》中称天蓬“三头六臂，金甲绯袍，发如云霞，喷进火山，杀烧魔鬼……”^④该卷保留着蒙古行文方式，很明显是蒙元时期的产物，其文中所言天蓬形象与永乐宫西壁被王逊先生命名为天猷副元帅的第204号神祇极为相似，应该可以判定该神祇身份为天蓬大元帅。而且，上述道经中的天蓬形象并非孤例，此一形象在其他道经中也多次出现，如《道法会元》卷二一七就描写天蓬形象为：“三头六臂，赤发，绯衣，赤甲，跣足；左一手结天蓬印，右一手撼帝钟；又左一手执斧钺，右一手结印擎七星；左一手提索，右一手仗剑，领兵吏三十六万骑，雷公、电母、风伯、雨师、仙童、玉女，羽衣赫赫，各持金剑，乘北方太玄煞气、

① 《道藏》（全36册）第30册，第97页。

② 《道藏》（全36册）第1册，第811页。

③ 《道藏》（全36册）第30册，第621页。

④ 《道藏》（全36册）第30册，第94页。



图 2-25 《神仙赴会图》东壁真武、天蓬



图 2-26-1 永乐宫西壁天蓬大元帅和真武



图 2-26-2 永乐宫西壁天蓬大元帅



图 2-26-3 永乐宫西壁佑圣真武



图 2-27 毗卢寺玄天上帝和天蓬大元帅等众

黑气，气中有五色气，从空降坛。”^①《太上北极伏魔神咒杀鬼录》（约明代）亦述天蓬威仪“三头六臂，执钺斧、弓箭、剑、铎、戟、索六物，身長五十丈，黑衣、玄冠、金甲，领神兵三十六万众”^②。《太上九天延祥涤厄四圣妙经》开篇《启请咒》中也有对天蓬形象的描述，称其“现三头六臂之威容，运七政八灵之洪造，帝钟才震，万圣齐临；钺斧轻挥，群魔碎灭，神光赫赫，常救护于众生；真性巍巍，誓永兴于正道。劈尸千里，斩鬼五形，大悲大圣大愿大慈，通天祈佑，延祥涤厄，保宁身命，北极天蓬八十一军大元帅”^③。

至于天猷，《太上九天延祥涤厄四圣妙经·天猷咒》把它描绘为“肩生四臂，项长三头，身披金甲，手执戈矛”的形象，并较为详细地记载了它的位业及职权范围，称其“位列诸侯。上佐北帝，下临九州……五岳巡游，金童鼓吹，玉女歌讴，名列金阙，位镇酆幽。苍禽狮子，巨海虬龙，三十万兵，从我周游。逢妖即斩，遇鬼皆收……”^④

由此可知，天蓬、天猷二元帅最大的区别在于一个六臂，一个四臂；一个负责统帅雷公电母等天神，一个负责“下临九州”，巡游五岳与酆都。所以，尽管史料中关于天蓬、天猷形象的记载与永乐宫三清殿西、东两壁所绘二像并不完全一致，但仍可作为参照。如东壁的天猷，虽没有项长三头，而只长了两头，却肩生四臂（图2-28）；而位于西壁的天蓬，则变《道法会元》中的“左一手执斧钺，右一手撼帝钟”为右一手执斧钺，左一手撼帝钟。所以，如果严格按经典记载的四圣所执法器推测，三清殿壁画中并没有完全与其一致的神祇。可能正是鉴于图像与记载所呈现的种种复杂情况，才导致王逊先生将天蓬、天猷两位神祇身份混淆。在王逊先生的文章中没有提及《太上九天延祥涤厄四圣妙经》诸经关于四圣形象的记载，而是依据《太上洞渊北帝天蓬护命消灾神咒妙经》中对天蓬所执之物——帝钟和三天火印的描述，把三清殿西壁长有三头六臂的神灵认作天

① 《道藏》（全36册）第30册，第345页。

② 《道藏》（全36册）第28册，第524页。

③ 《道藏》（全36册）第1册，第808页。

④ 《道藏》（全36册）第1册，第809-810页。



图 2-28 永乐宫东壁天猷副元帅

猷，而把东壁与翊圣相邻的两头四臂神祇定为天蓬。其实，如果多参考一些道经就可发现，道经中对天蓬描述最多的还是三头六臂形象，所以，将三头六臂作为天蓬的特点更为准确。

而且，除壁画外，在流传至今的《道子墨宝》中也保留有北方四圣形象。其中天蓬大元帅和天猷副元帅分别以三头六臂和两头四臂面目出现，与壁画中的二圣形象较为一致（图 2-29）。因《道子墨宝》中的四圣图像标有题名，所以，其身份是确定无疑的，据此，也完全可以认定壁画中同类神祇的身份。

所以，尽管各处壁画中的天蓬手中所执法器有所差别，但因其具有三头六臂这一特定形象，且与真武如影随形，故而完全可以凭此确定其身份。如《神仙赴会图》中的天蓬大元帅即位于真武身边，也具有三头六臂的特征，三只左手分执天蓬印、索和玉尺^①，三只右手分执戟、剑与火轮（图 2-30）。

^① 关于天蓬执玉尺形象，在《道藏》（全 36 册）第 30 册第 5 页有所记载

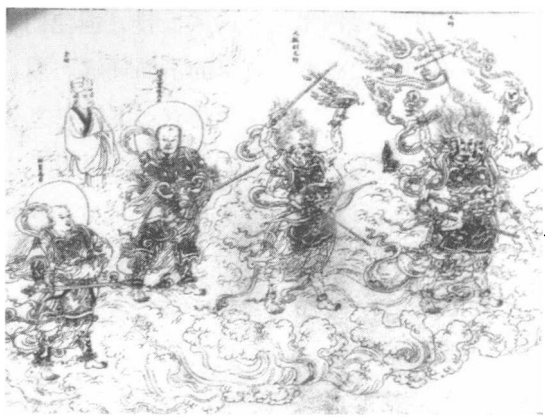


图 2 - 29 《道子墨宝》中北方四圣



图 2 - 30 《神仙赴会图》东壁天遥头部

2. 《神仙赴会图》与永乐宫壁画东西二壁神祇位业所反映的不同时代特征

而且，从永乐宫与《神仙赴会图》对北方四圣的安排上，也可以看出道教壁画在神祇位业安排的确是经过了精心构思。永乐宫和《神仙赴

会图》中的北极四圣均为两两安排，但他们所处墙壁位置正好相反，从而体现出不同时代对方位尊卑的不同理解。

在我国古代，左右位置是有上下尊卑之分的。《史记》魏公子列传中，曾记载魏公子无忌“虚左，自迎夷门侯生”之事，在当时的乘车礼仪中，左边为上位。同为《史记》内容的廉颇、蔺相如列传在谈论官职大小时则视右为上，有“以相如功大，拜为上卿，位在廉颇之右”之语。其实，在秦汉之前，各个朝代对官阶的左右尊卑并没有统一规定，尚左尚右者皆有。到汉武帝之后，尚左渐成定制。之后，这一规定在官场上一直沿用到唐宋。但涉及到具体问题，尚左尚右含义又各有不同。如在喜庆环境下，一般以左为尊，而面对不幸事件时，则又以右为尊。比较明显的例子是唐代的左谪诗，如白居易在其所作的《琵琶行》（并序）中，就称自己被贬为“左迁”。而柳宗元《送李渭赴京师序》也称：“过洞庭，上湘江，非有罪左迁者罕至。”韩愈也有相关诗作留存，都反映了唐代官员对升迁与贬谪不同的左右尊卑观。到宋代，官职上仍遵循以左为上的传统。如在宋代官制中宰相一职的安排仍有左右之别，虽皆为正一品，但在排序上仍以左为先。辽金沿用宋制。元代时，左右职位的高低有所变化。《元史》本纪第四记载，元世祖以“不花为中书右丞相，耶律铸为中书左丞相”^①，这种以右为先的安排，实际上系遵循蒙人传统。此制至元文宗以后更甚，专任右相，左相时置时废。^②

明代，又开始恢复尚左传统，如《明史》卷七十二就记载：“甲辰正月，初置左、右相国，以李善长为右相国，徐达为左相国。吴元年命百官礼仪俱尚左，改右相国为左相国，左相国为右相国。洪武元年改为左、右丞相。”^③

由此可知，是元代统治者摒弃了汉人官职中尚左的传统。永乐宫作为元代建筑，其殿内壁画应该也遵循蒙元制度，以右为上，正因为如此，才会把天蓬、真武二神绘于三清右首的西壁之上。由此推理，地位高于木

① 《元史》，中华书局1976年4月版，第71页。

② 陈茂同：《中国历代职官沿革史》，百花文艺出版社2005年1月版，第399页

③ 《明史·志》卷七十二，中华书局1974年4月版，第1733页。

公、金母的昊天玉皇上帝和后土皇地祇，自然也要理所当然地位居西壁。

而《神仙赴会图》遵循的则是唐宋传统，以左为上，故其把天蓬、真武以及带坤卦符号的后土及玉帝、紫微大帝等在道教经典中排名靠前的几位神祇绘制于东壁。如此看来，在道教壁画绘制过程中，除了程式化因素外，人物的组成构置也颇具时代特色，确实是经过周密思考和完整设计的。

3. 《神仙赴会图》东壁以五星为代表的十位辅神身份判定

除以上神祇外，《神仙赴会图》东壁主尊之后还有十位神祇（图2-31）。其中五位有明显的身份标志物，已经被确认为五星。只剩位于五星后面的五位文官打扮的神祇身份没有得到确认，按怀履光、景安宁二位先生的判断，这五位神祇应为十个天干神中的“辛、乙、己、癸、丁”神，它们与五星一起共同组成十天干神，其判断依据主要在于与五星等众对应的西壁绘制的是十二地支神。其实，在道教壁画中并没有天干必须对应地支的绘画传统。

怀履光所说的十二地支神，据《事物纪原》称，系黄帝所立。他将“子丑十二辰以名月，又以十二名兽属之”^①。在道教壁画中，十二属相是极为普遍的题材，尤其在明清水陆画中，几乎无一处没有其身影。相比而言，天干神却很少以整体面目出现。尽管道经中有十天干神之名，但在壁画中天干神往往是以六丁六甲的身份出现，其功能为值日神或护卫神。^②最起码到目前为止，国内现存道教壁画中还未有十位或五位天干神成组出现的例子。而且，即便是五星与天干有一定关系，在壁画中所要表现的可能也不是天干含义，更多的是指五星分野，其价值等同于五帝、五岳，均为五行的派生物，主要用来表示天上神灵与地上神祇相对应的。如果让其作为某些神灵的代表，它们最可能代表的就是星曜神本身。如永乐宫壁画中绘有十一大曜，其中五星与日、月二神及紫气、月孛、罗睺、计都星君

^① 《四库全书·子部·类书类·事物纪原》卷一，第252页。

^② 《道藏》中关于十天干与十二地支神对应的记载很少，在《道法会元》“祈攘篇”中有过记录（见《道藏》第30册第110页），但没有指出十天干神是否包括五星。在壁画中，多留存六丁六甲神图像。另，还可参见（明）王圻：《三才图会》（上），上海古籍出版社1988年6月版，第774-776页。也绘有六丁六甲像，其命名为干支合称，如甲戌神将等。



图 2-31 《神仙赴会图》东壁

均绘于北壁，而没有像怀履光、景安宁二位所设想的那样，绘在十二属相对面墙壁上。所以，不能简单地认为只要与十二属相对应者就是天干神。

《神仙赴会图》东壁五星之后的五位神祇，均为男性，其服饰颜色严格按五行而来，分别为红、黄、黑、白、青五色。所以，若探讨其身份除了要考虑东、西两壁的对对应关系外，似还应考虑五行因素。

首先，由于西壁相应位置绘制的神祇为十二元神，即十二地支神，那么，与之对应的东壁很可能要绘制天神。而且已知东壁其他神祇皆为天神，所以，这几位神祇也为天神的可能性比较大。其次，五位神祇的服饰按五行分色，应该与五行有关。在道经中与五行相关的天神众多，但有图像流传的主要有五帝、五老、五仙等。其中五帝的身份较高，位在五星之上，不可能把他们列于五星身后。而五老、五仙在壁画中都是以老者姿态出现，也不符合《神仙赴会图》中的神祇形象。另外道经中还有五雷、五斗的记载。但以五位神祇为一组的五雷、五斗图像在留存的壁画中尚未发

现。永乐宫壁画中倒是绘有雷部众神，但人数不是五位而是十位，而且因身上罩有铠甲，也无法分辨其服饰色彩。北岳庙及明清水陆壁画中也绘有雷部，但多由雷公、电母、风伯、雨师组成。所以，尽管《无上九霄玉清大梵紫微玄都雷霆玉经》（元代）等道经中有关于五雷神的记载，如称其为“雷大、雷二、雷三、雷四、雷五”^①，或为天雷、地雷、水雷、神雷、社雷，或天雷、地雷、水雷、神雷、妖雷，均由雷声普化天尊掌管。^②但由于现存壁画中没有相关图像可供比对，所以，还不能就把《神仙赴会图》东壁最末五位神祇确定为五雷神。

同样，关于五斗神的记载也仅限于文字。现存壁画中也没有以五位神祇为组合的五斗神形象，但有南斗、北斗、东斗、中斗、西斗神的组合，多以北斗七宫（星）、南斗六宫、东斗五宫、西斗四宫、中斗三宫的数目呈现。另外，关于五斗还有“东斗，角亢氏房心尾箕，主注算；南斗，井鬼柳星张翼轸，主上生；西斗，奎娄胃昂毕觜参，主纪名；北斗，斗牛女虚危室壁，主落死；中斗，贪巨禄文廉武破，主总鉴泉灵”的说法^③，这实际上是五斗信仰结合二十八星宿加以演变的结果，其五斗分别代表着东、西、南、北、中五个方位。但同样，由于没有相应图像作支撑，《神仙赴会图》中最末五位神祇为五斗神的说法也只能是一种猜测。

在以上猜测均无有力证据时，对后世水陆画中与五星有关诸神的考察也许会有所收获。河北毗卢寺所存明代壁画就绘有五星，其性别、年龄及所持物品和《神仙赴会图》极为一致。尽管图中只绘有五星和日神六位神祇，但其榜题却为“十一大曜等众”（图2-32）。而山西公主寺绘制两组共十位神祇，榜题却为“九曜星君众”（图2-33）。山西右玉保宁寺画轴中也有两幅星曜神画像，其主要神祇为十三位，但所标名称仍为太阳、木星、火星、金星、水星、土星、太阴、罗睺、计都、紫气、月孛十一位星曜神的名字（图2-34）。以上情况说明：在我国古代寺观壁画中，存在把星曜神作为

^① 《道藏》（全36册）第1册，第751页。

^② 马书田：《中国道教诸神》，团结出版社1996年4月版，第365页；宗力、刘群：《中国民间诸神》，河北人民出版社1987年3月版，第152页。

^③ 《道藏》（全36册）第30册，《上清灵宝大法》第738页。



图 2-32 毗卢寺十一大曜等众



图 2-33-1 公主寺九曜星君众



图 2-33-2 公主寺九曜星君众

一个或两个小组共同绘制的传统，而且无一例外都把五星纳入其中。

通过以上实例来看，尽管《神仙赴会图》中的十位神祇数目与十一大曜之名并不相符，但由于明清水陆画中有以少代多或以多代少的现象存在，又鉴于各个时代壁画间普遍存在的继承与借鉴的关系，所以，与五星同时出现的可能仍为星曜神。



图 2-34-1 宝宁寺太阴罗睺计都紫气月孛



图 2-34-2 宝宁寺五星及太阳

在陕西耀县南庵壁画中也绘有星曜神，现在可以识别的主要为金星（图 2-35）。该神怀抱琵琶，与《神仙赴会图》及永乐宫、毗卢寺等壁画中的金星标志物极为一致，其身份完全可以据此确定。而依照惯例，金星往往与其他四星同时存在，这就说明金星身边的神祇中至少有四位是木星、火星、土星和水星。至于另外一些神祇，因图片过于模糊，无法一一辨识，只能隐约看出十二位神祇的轮廓。结合其他壁画神祇构置分析，这十二位神祇很可能也为星曜神。

《神仙赴会图》中的五星也拥有明确的身份标志，所以，尽管其身后五位神祇没有身份标志物，但仍可将它们作为星曜神考虑。因为在其他壁画中，除五星之外，能够表明星曜神身份的标志物也并非随时存在。如太阳神有时会带有标明其身份的红色圆球（如毗卢寺壁画），有时则只以红色袍服表示（公主寺、宝宁寺）。而且，有时太阳、太阴还会作为星曜神



图 2-35 南庵金星等众

与日宫天子、月宫天子同时出现，如宝宁寺明代水陆画就既绘制了日宫天子、月宫天子图像，又绘制了太阳、太阴等十一曜，除此之外还绘制了普天列曜星众，只是此类现象在其他壁画中并未出现，这可能是由于宝宁寺画卷只是用于做水陆道场时临时悬挂的画幅，并不是真正意义上的壁画的缘故，所以，在神祇构成方面才会出现重复构置或无端扩大的现象。就拿星曜神来说，在古代壁画中，凡绘有五曜（五星）、七曜或九曜星众的场所一般不再绘制普天列曜，因为如此一来这些神祇便有重复之嫌。但日宫天子、月宫天子等星曜神中的头等大神有些例外，它们可以单独列出以区别其他星曜神。现存山西青龙寺元代壁画中就既绘有普天列曜星众，又绘有日宫天子、月宫天子图像，且同列一壁。青龙寺壁画中的普天列曜星君共由三位神祇组成，皆头戴梁冠，服饰分别为红、绿、黄三色，其中穿红衣神祇侧身背对画面，手中托一只香炉（图 2-36）。《神仙赴会图》东壁五位神祇中也有一位背对观者，只是因角度关系无法看见其手中是否持物，但二画构图及众神服饰的色彩具有一定相似性。而宝宁寺所绘普天列



图 2-36 青龙寺普天列曜星君

曜星君为七位，皆头上戴冠，且手中握剑（图 2-37）。这七位星曜神与《神仙赴会图》东壁最末五位神祇比较接近的地方仍是服饰的色彩方面，这些神祇服饰有黑、红、黄、蓝等多种颜色，与《神仙赴会图》中的五行之色比较接近，似可看作多方星曜神的集合。

通过以上探讨可知，《神仙赴会图》东壁最末五位神祇作为星曜神的可能性很大，它们与五星共同代表天神，与西壁地祇遥遥相对。

另外，即便有些壁画中存在五星对应十二地支神的现象，也并不能证明五星就代表天干神，而更可能系遵循道经所倡导的“上应五星，下表五岳”的原则以表示天上和地下的分野。有关五岳四渎代表地上分野之事在一些经籍中有所体现，如《元始天尊说十一曜大消灾神咒经》中就称“五岳四渎乃如分野”^①，而现存陕西耀县南庵元代道教壁画也具有此倾向。

^① 《道藏》（全 36 册）第 1 册，第 866 页。



图 2-37 宝宁寺普天列曜众

南庵壁画为元代流行的四帝二后朝元模式，其中四帝二后分列东、西二壁，呈对称布局。^① 东壁又分为上下两部分，共由六组群像组成。下部中间部分绘二帝一后（图 2-38）。据《中国美术全集》寺观壁画卷载^②，这三位神祇的身份分别为勾陈上天宫天皇大帝、承天效法土皇地祇和太元圣母。其后跟随二十八宿中的十二宿（已毁）。画面上部分别为南斗星君、二十四节气神中的十二气（如参考永乐宫壁画构图，此十二位神祇实际上

① 有关南庵壁画绘制年代及神祇位业，有不同说法。如傅慧敏在其 2005 年硕士论文中认为该壁画为明代在元代基础上的重绘。另一位研究者陕西师范大学的高明先生在其硕士论文中也认为现存壁画为明代重绘。但由于此处探讨的主要是构图问题，而南庵壁画保存的仍为元代构图，所以本文沿用《中国美术全集》的说法，称其为元画。

② 《中国美术全集》第十三卷，文物出版社 1988 年 3 月版，图版说明，第 57 页



图2-38 南庵壁画东壁

应为十二元神)^①以及五岳、四渎诸神。

《朝元图》西壁也分上下两层，下层中间部分画两帝一后，被命名为昊天金阙至尊玉皇大帝、中天紫微北极大帝和白玉龟台九灵太真金母元君，其后也有二十八宿中的十二宿（图版中未见此部分图像）。上层分别为北斗七星君、二十四气神君中的十二气神君（应为五星等众）、天地水三官及山川诸神（图2-39）。

以上所列南庵壁画中的诸神名称，存在一定问题。首先位于东、西二壁的六位主神系沿袭元代道教壁画所流行的四帝二后模式，所以其身份应该与永乐宫壁画中的帝后一致，绘制以昊天玉皇上帝、紫微大帝、勾陈大帝以及后土皇地祇、木公、金母为主尊的神祇。而且南庵东、西壁神祇也与永乐宫三清殿一样存在尚右现象，在位处右方的西壁绘制北斗七星、五

^① 该处十二位神祇数目比较确定，只是由于图片过于模糊，看不清是否有相应的动物标志。但鉴于该十二神与五岳四渎绘制在同壁，参考永乐宫等壁画构图，可将其看作十二属相神。



图2-39 南庵壁画西壁

星等众天神，其神祇构成与《神仙赴会图》基本一致，只是左、右方位相反。东壁则主要绘制五岳四渎以及十二元神等地祇，另有少量天神——南斗六星。耀县南庵东壁如此安排可能与该壁三位主神既能掌管天上星宿又能掌管地祇的职能有关。这样，结合永乐宫东、西二壁以及《神仙赴会图》二壁神祇构成来看，陕西耀县南庵西壁主神应与《神仙赴会图》东壁一致，为昊天金阙至尊玉皇大帝、北极紫微大帝、后土皇地祇，东壁主神则借鉴永乐宫东壁和北山墙主尊，应该为西极勾陈大帝、木公和金母。

而且，通过对耀县南庵《朝元图》与现藏加拿大的《神仙赴会图》以及永乐宫壁画的比较可以看出，它们之间在神祇构成方面存在一定的承继关系。尽管现在南庵壁画因保存不佳，令人无法对其全部神祇身份作出确认，但其基本构置并未脱离《神仙赴会图》四帝二后朝元传统，只不过南庵壁画中的四帝之一在《神仙赴会图》中被道尊取代，且二者尚右尚左的传统不同而已。

从南庵四帝二后朝元体系可以看出，在经历了宋及元初神仙谱系的演变之后，唐以来所崇奉的五圣朝元模式已被彻底取代，而以永乐宫、耀县南庵为代表的以玉帝、后土、紫微大帝、勾陈大帝、木公、金母为朝元主尊的道教壁画神仙谱系逐渐被确立。所以，可以说，南庵壁画中的四帝二后模式是宋、元道教朝元题材的最终结果。

三、《神仙赴会图》西壁神祇身份判定

至于《神仙赴会图》西壁主尊身份（图2-40），一直争议很大，尤其是一帝一后，研究者众说不一。怀履光主教的说法漏洞太多，不足为凭。景安宁先生关于二者为圣祖和圣祖母的说法，虽有一定道理，但关于道尊的论断则仍需进一步论证。因《神仙赴会图》西壁采用了与永乐宫壁画不同的人物构成，以一个戴道冠者作为主尊之一，所以，在考虑其信奉体系时需着重注意这一变化。

对《神仙赴会图》中戴道冠者的身份，前面提到的两位研究者一致认为老子。其实，如果按记载考证，此人并不具备老子特征。因为史料中的老子一直是白发、白须形象。而且，“白首”是他从一出生就有的特征。所以，后人眼中的老子形象也多与此有关。现存的三清画像，除水墨画外，老子多以白发、白须形象出现，即便因材料所限无法绘制白发（如在水墨画中），老子也多呈老态模样。但《神仙赴会图》中戴道冠者与记载中的老子形象极为不合。该人眉毛、胡子、头发皆为黑色，完全是一位中年人的样子，所以，如把他命名为老子似乎太过牵强（图2-41）。

而且，景安宁先生关于该壁画为道教神祇朝拜佛祖的论断也颇值得推敲，最起码，到目前为止还没有任何材料能够证明元代出现过这一题材，如果单从其佛道之争就得出此项结论未免过于突兀。对于西壁帝后形象，景安宁先生曾引用《宋史》中的材料，用来说明圣祖位于西壁的可能性，但对于老子，《宋史》及相关史籍中并没有让其与圣祖同列西壁的记载。并且，按景安宁先生的判断，《神仙赴会图》东壁三位主像和西壁的圣祖、圣祖母都是依据宋代粉本，只有老子是元代所加，如果真如此，那么壁画中老子图像应该或多或少带有一些时代特征，但从元代留存的老子图像看（图2-42），《神仙赴会图》中的老子形象与他们没有丝毫相似之处。所以，景安宁先生关于元代佛教徒添加老子于礼佛队伍前去朝拜释迦的设想还需进一步探讨。

另外，即便按常理，让一群道教神祇（没有一个佛教圣众）集体朝拜释迦牟尼也是不可想象的。因为这样一来，释迦佛无疑将成为世界上最孤

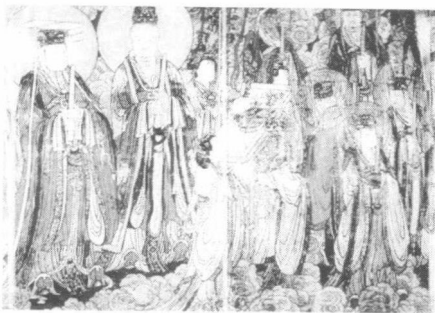


图 2-40-1 《神仙赴会图》西壁图一

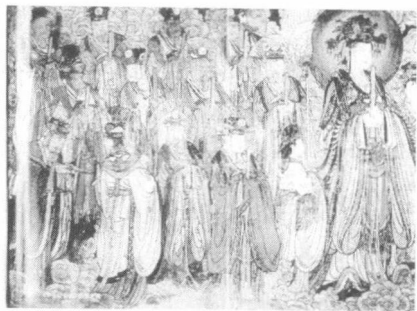


图 2-40-2 《神仙赴会图》西壁图二



图 2-41 《神仙赴会图》西壁“老子”

单的佛祖，他身边没有一个佛教护卫或信徒，这与佛陀的实际情况不符。所以，景安宁先生的设想虽然新颖，但与常理不合。正因为如此，他才找不到可以支持其论点的实例。因为在佛教石窟和壁画中，从未有释迦牟尼佛孤身一人接受道教徒朝拜的图像，佛典中也未有相关记载。

对于道教徒是否会集体朝拜佛祖一事，明代保存下来的一些以道释题材为主的壁画似可提供参考，如云南丽江白沙大宝积宫留存的明代道释



图2-42 山西龙山昊天观2号
唐正壁三清像

画，就是描绘佛道两教圣众朝拜释迦牟尼佛的。该画把释迦牟尼佛放于中间，两侧肃立两教神众，其中道教包括五岳大帝、玄母元君、文武仙官等。^①从其安排可以看出很明显的崇佛抑道倾向，即便如此，该画也没有把释迦牟尼佛独自放在道众之中，而是排列了两教部众，以此来突出释迦作为佛、道两教之主的身份。所以，如果佛教徒想通过壁画的形式打击或羞辱道教徒的话，云南大宝积壁画的这种安排方式应该更符合他们的用意。而且，云南道教壁画源于四川地区，有些壁画还继承了全真教的影响。^②这些壁画虽绘制年代晚于宋元，但其布局仍可体现宋元传统，所以，云南壁画应该可以作为道释壁画题材的有效例证。而景安宁先生关于让佛陀独自置身道众的设想，不但对道教徒而言不可思议，即便对佛教徒而言也难以接受。

更何况，景安宁先生的这一结论乃来自对老子身份的假定，他是先把壁画中的戴道冠者确定为老子之后，才推理出壁画中的六位主尊所要朝拜的对象不可能是三清，否则，就会出现老子自己朝拜自己的尴尬场面。但是，假如西壁戴道冠者不是老子的话，就不会存在这一问题，整个壁画也

① 王海涛主编：《云南历代壁画艺术》，云南人民出版社2002年12月版，第398页

② 关于云南道教及壁画的研究除了王海涛主编的《云南历代壁画艺术》外，还可参考杨学政、李婷著的《云南道教》，宗教文化出版社2004年7月版。

就仍可能为道教朝元图。

那么，如果《神仙赴会图》西壁这位戴道冠者不是老子，那他到底是谁呢？在暂时无法找到答案之前，我们不妨先从和他同壁的另一位主尊谈起。

景安宁先生在其著作《元代壁画——神仙赴会图》中将西壁一帝一后判为圣祖和圣祖母，主要依据为哲宗朝道士贾善翔的《太上出家传度仪》，以及南宋道士吕元素《道门定制》所列醮神名目，并引用南宋赵彦卫的《云麓漫抄》，称景祐年间皇帝曾与宰臣讨论阴阳不顺、卦气乖舛之事，认为出现这种现象应与天道未合天心有关，后臣僚上言，早岁陈彭年等定中外醮仪时，将圣祖天尊位于北极之上，故而，认定这种僭越行为系导致天下郡县多灾多难的原因。之后规定为圣祖举行的斋醮仪式要设于圣祖本殿，供献圣祖天尊及六位仙官，而与众真各无相妨，仍别用青词奏告，没有圣祖殿的地方则别设醮位为便。后道士欲得圣祖杂于其间以重其教，复合之，自渡江，朝廷作醮亦从其说。^① 以上记载说明北宋真宗朝已将圣祖列入斋醮仪式，并且位在北极大帝之上。到南宋时此现象更为普遍，圣祖为朝廷所认可并进入国家祀典。现重庆大足南山第四号窟“三清古洞”留存的南宋三清六御造像，似可作为圣祖、圣祖母进入道教六御朝元体系且在民间推广的证据。^②

由于《神仙赴会图》东西两壁布局形式秉承宋制，以左为上，故其位于西壁的一帝一后地位应低于东壁主尊。所以，如果按宋代道教斋醮名目确定神祇名称的话，西壁帝后当为圣祖和圣祖母。而与其位列同壁的道尊虽目前尚无法明确其具体身份，但应和圣祖、圣祖母等有关神祇的斋醮仪式有关。在《太上出家传度仪》中，与圣祖等六御一起出现的道家名号有度师等众，其中顶簪冠度师与《神仙赴会图》中的道长装扮比较契合。该文称：“汝顶星冠，冠者，冠也。一身之上，最处崇高。总括众发，斗星灿烂，岳势巍峨。像列真之朝元，作三洞之妙士……”并有星冠赞云：

① 景安宁：《元代壁画——神仙赴会图》，第82-83页

② 胡文和：《中国道教石刻艺术史》（下册），高等教育出版社2004年8月版，第99-106页

“焕耀七星冠，翩翩降自天。授之有科戒，宿命应神仙。愿今一顶戴，永保大春年。”^① 在《道门定制》中，与圣祖天尊上帝及元天大圣后列在一起的则为各类天尊，如玉清虚无天尊、玉清大慈天尊等。^② 所以，《神仙赴会图》西壁所绘天尊很可能是借鉴了道教斋醮仪式中的天尊名目，以达到“宿命应神仙”的目的。

至于《神仙赴会图》西壁前部九位神祇的身份，景安宁先生认为是南斗六星和三台星君（图2-43）。尽管这一数目与图中神祇数相符，但這些神祇的服饰却与史料及留存图像不合。在现存的元、明寺观壁画中留有众多南斗六星的图像，其服饰多为红或与红色比较接近的暖色，如土黄色。像《神仙赴会图》那样把青、白、红、黄都归为南斗星君的处理方式在早期图像中尚未出现。而对于三台星君的袍服色彩，连景安宁先生自己也认为与史料所载并不一致。如此看来，此九位神祇的身份仍需进一步探讨。

此组神祇位列西壁，与它们同列一壁的还有十二元神，即十二地支神。而与该九位神祇对应的《神仙赴会图》东壁绘制的是北斗七星，所以，要探讨这九位神祇身份，必须充分考虑以上因素。在道教典籍中，既能沟通天地，又能与北斗七元对应，且数目为九的神祇并不多，最符合要求的是五岳四渎。

五岳四渎虽为地祇，但具有沟通天地的职能，并且还可以代表地上疆域，以对应天上分野。

道教曾倡导过多种分野说，其中之一为五星分野。据《太清金阙玉华仙叔八极神张三皇内秘文序》载：“……天皇王生地皇王，地皇王生人皇王，是有三皇内秘之法，乃斯文也。然后布列五方，成五岳之神，为五行之主也。在天为五星，在地为五行、五岳……”^③

《华岳志》卷六《敕赐西岳庙乳香碑》也称：“粤若太极剖判，非三才无以孕百神之灵；一气周流，非五行不能储万物之秀。是则五行三才百

① 《道藏》（全36册）第32册，第163页。

② 《道藏》（全36册）第31册，第707页。

③ 《道藏》（全36册）第18册，第563页。

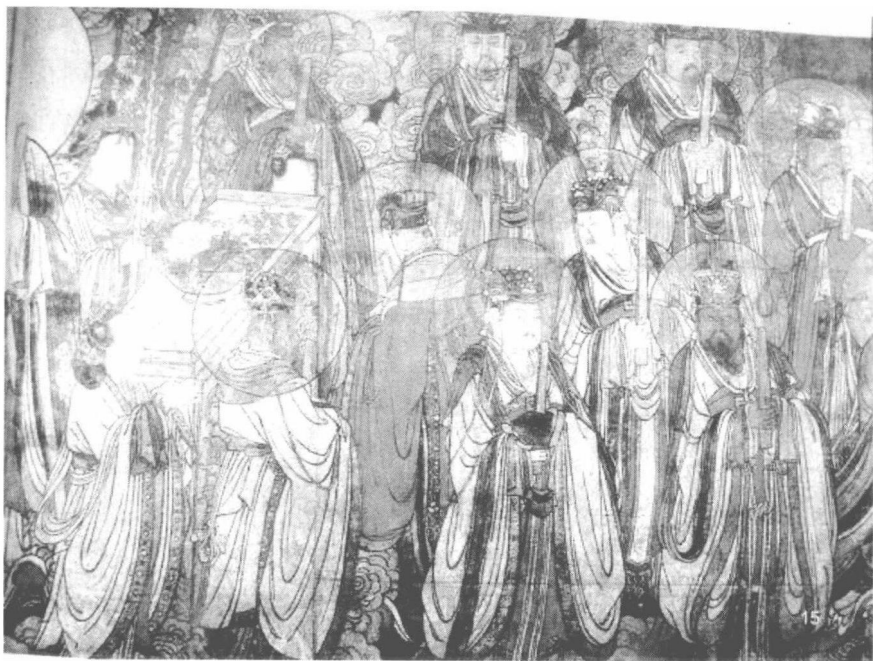


图2-43 《神仙聚会图》西壁前部

神一气，万物无所不在矣。故在天为五星，在地为五岳，在人为五藏（脏），在物为五色……”^①

《新唐书》也称：“天有五星，运而为四时；地有五岳，流而为四渎。”^②

所谓五星对应五岳，实际上体现的是古人对天地的一种认识。《神仙聚会图》东壁最末十位神祇中有五位为五星君，所以，如果把西壁的九位神祇看做五岳四渎，以对应东壁队尾五星也很有可能。

即便按两壁队首神祇对应关系考虑，西壁前段的这九位神祇仍可能为五岳四渎。只不过这将涉及另外一种分野观念，即七元分野。

① 《华岳志》卷六，第51页

② 《新唐书·列传》卷二二三（上），中华书局1975年2月版，第6337页。

对于七元分野古人也有一些论述。^①《史记》曾讲“璇、玑、玉衡，以齐七政”。所谓七政，按索隐的解释，谓“春、秋、冬、夏、天文、地理、人道，所以为政也”^②。而马融在为《尚书》作注时也为北斗七星各有所主，这就为后人据此划分天地各个区域提供了可能。而《史记》对北斗运转情况的记载也为七元分野提供了例证。如《史记》直接称：“杓携龙角，衡殷南斗；魁枕参首。用昏建者杓；杓，自华以西南。夜半建者衡；衡，殷中州河、济之间。平旦建者魁；魁，海岱以东北也。斗为帝车，运于中央，临制四乡。分阴阳，建四时，均五行，移节度，定诸纪，皆系于斗。”^③这样，通过北斗的运转把中央、四方、四时、五行的关系都容纳到一起，从而为七元分野说奠定了基础。

而《重修纬书集成》卷二《尚书纬》也称：“北斗居天之中，当昆仑之上，运转所指，随二十四气，正十二辰，建十二月。又州国分野年命，莫不政之。”^④

到宋时，七元分野之说更为明确。据《能改斋漫录》载：“《东皋杂录》云：‘余尝至泰山，见其峰峦岿然独出。而衡山七十二峰皆平，谓之衡盖取此。’此说大误。晋《天文志》：北斗魁四星，为璇玑杓，三星为玉衡。湖南衡山，盖上承玉衡分野以得名耳。故《荆州记》云：‘南岳衡山，朱陵之玉台，太虚之宝洞。上承冥宿铨德钧物，故名衡山；下据离宫，摄位火乡，赤帝馆其岭，祝融托其阳，故号南岳。’以此推之，南岳当玉衡分野可知矣。”^⑤由此可知，衡山之名在宋人眼中即根据七元分野而来，且此观念很可能在晋时就已存在。因五岳自古以来就具有疆域含义，所以，七元分野对应的地上分野，实际上就是对帝王所辖疆域的划分，这与古代帝王巡守五岳之意一致，其实质都是帝王假上天成命对疆域实行管制。对此，唐元宗《西岳太华山碑》曰：“天有四序，星辰列其份；地有五方，

① 七元指北斗七星，即天空北方排列成杓形的七颗亮星，其名称为天枢、天璇、天玑、天权、玉衡、开阳、摇光。

② (汉)司马迁：《史记》，中华书局1962年5月版，第1291页。

③ (汉)司马迁：《史记·天官书》第五，中华书局1962年5月版，第1291页。

④ 宗力、刘群：《中国民间诸神》，第117页。

⑤ 《四库全书·子部·杂家类·能改斋漫录》卷九，第142页。

山岳镇其域。”^① 尽管该文没有明确天上星宿是否指北斗七元，但地上五岳与天上星宿对应之意是极为明确的。而北岳庙现存唐代碑刻中曾有诗云：“二仪分四序，五岳分九州。”^② 直接指出五岳与九州的关系。所以，就《神仙赴会图》而言，不论是七元分野还是五星分野，其对应的将都是地上的五岳。而且，这种安排也符合汉以来儒学说教传统。

据汉代大儒董仲舒《春秋繁露》言：“为人君者，其法取象于天。”^③ 宋代李昉也在《众星拱北极赋》中说：“天道恒象，人事或遵，北极足以比圣，众星足以喻臣。……故得肃清黄道利贞，紫宸岂唯大邦是控，临朝御众而已……仰观其动静，旁畅其影形，然后为政同乎北极，来方类乎众星。”^④ 正是在此观念下，人们才把天上的紫微垣与地上的帝王宫殿对应起来，并把北斗七元随季节运转看成是上帝巡守四方，其含义直指地上帝王巡守五岳。所以，《神仙赴会图》中的五岳四渎可能是作为天上星宿的对应物出现的，其意义等同于地上九宫、九州。至今，道教中还流行设七斗坛的传统，由九人按九宫八卦形式演法，其实质也是为了用地上的九宫替代九州，以对应天上七元。^⑤

除以上所言七元分野系对应五岳四渎的史料记载外，《神仙赴会图》中九位神祇服饰也与壁画中常见的五岳四渎神祇方色或属性相对应，尤其是站在外围的8、6、11、3、9五位神祇，分别着黑、青、黄、红、白袍服，与五行之色完全相合。而位列中间的11号神祇身穿黄衣，也与中岳土德尚黄的说法一致。另外，据景安宁先生的考察，该五位神祇中有三位带玉具剑，分别为8、3、9号神祇。景安宁先生认为这三位系三台星，但其服色与三台不合。就本人看来，此三位佩玉具剑的神祇可能与其在道教中的职能及当时的社会现实有关。因为据服色推断，这三位神祇分别为9号西岳（白衣），3号南岳（红衣），8号北岳（黑衣）。在道教中西岳主

① 《华岳志》卷六，第47页。

② 薛增福、王丽敏主编：《曲阳北岳庙》，河北美术出版社2000年4月版，第50页。

③ （台湾）赖炎元注释：《春秋繁露今注今译·天地之行》卷第十七，台湾商务印书馆1984年版，第429页。

④ 《四库全书·集部·文苑英华》卷八，第578页。

⑤ 除五星分野、七元分野外，古人还信奉二十八宿分野。因此幅壁画中无二十八宿，故不予讨论。

管兵事，而南岳也可发阴兵。所以，让这两位神祇佩玉具剑是完全可能的。而北岳所处方位战乱不断，宋代朝廷曾为此隆重推崇过北方四圣，不过，依北岳的御敌能力应不次于它们。早在大宋开国之初，赐紫金鱼袋大臣王禹偁在其撰文的《大宋重修北岳安天王庙碑铭》中就再三强调北岳神在却敌方面的神威，把“匈奴之犯塞也，来诣祠宇，卜其吉凶，不从猾夏之心”的情况看成是北岳神对大宋王朝的庇护。所以，《神仙赴会图》让北岳神也佩玉具剑可能是当时社会状况使然。

至于另外四位神祇，即第4、5、7、10号，应为四渎。它们正处于五岳包围之中，代表着帝王疆土中奔流的四条重要淡水河。该四位神祇除第5号服红色袍服外，其余三位皆衣白。关于四渎服饰色彩，史料中没有相关记载，现存道教壁画中虽有四渎神图像，但所服之色并不一致。永乐宫壁画中的四渎分别服黑、白、蓝、黄四色（图2-44）；毗卢寺四渎为红、黑、绿、黄四色（图2-45）；耀县南庵四渎为二红二绿（图2-46）；宝宁寺卷轴画中位列前端的四位神祇分别服红、蓝、黄、黑；青龙寺则二青、二白（图2-47）；北岳庙四渎皆服白（图2-48）、（图2-49）。所以，从以上所列众多四渎神的服色看，尽管其服色各异，但大体仍遵循水的特质，以白或绿、青色为主，有时也会出现红色，如毗卢寺和耀县南庵壁画。《神仙赴会图》四神服色以白为主，这与水的属性基本一致。所以，《神仙赴会图》中位列五岳身边的四位神祇很可能为四渎神。

另外，之所以认为这四位神祇为四渎神，还在于五岳四渎有长期合作的关系。像前文提到的五岳壁画，就频繁出现五岳四渎的名字，而托名蜀地画家石恪绘制的《玉皇朝会图》，也把“岳渎君长”列入其中。宋代王钦若在其编写的《翊圣保德真君传》中，也把五岳四渎看作一个整体，称翊圣可以驱使这些神祇。而《神仙赴会图》中的这九位神祇也的确与翊圣绘制于同壁，且位于翊圣身后，所以，其关系不言自明。

可能正是由于五岳四渎存在这种紧密相连的关系，王逊先生当年在判断永乐宫壁画中四渎身份时才说：“四渎：长江、黄河、淮河、济水，在



图 2-44 永乐宫东壁四湊神



图 2-45 毗卢寺四湊龙神等众



图 2-46 南庵四湊



图 2-47 青龙寺江河淮济神众

形象上都无明显的特征可寻。但在五岳之旁，可以认为是四湊。”^① 斯言信矣。

《神仙赴会图》中的五岳四湊在服饰上也没有明显的地位高下之别，这与永乐宫、耀县南庵等处壁画不同。在元、明壁画中，五岳神祇大都为

^① 王逊：《永乐宫三清殿壁画题材试探》，《文物》1963年第8期，第29页



图 2-48 曲阳北岳庙东壁四渎



图 2-49 曲阳北岳庙东壁四渎之一

头戴冠冕的帝王形象，而四渎神则多冠通天冠。之所以出现这种差异，可能与宋元帝王敕封五岳帝号有关。大中祥符四年（1011），宋真宗曾为五岳加封帝号，封东岳为天齐仁圣帝，南岳为司天昭圣帝，西岳为金天顺圣帝，北岳为安天元圣帝，中岳为中天崇圣帝。之后，元世祖至元二十八年（1291）春二月，又加封东岳为天齐大生仁圣帝，南岳司天大化昭圣帝，西岳金天大利顺圣帝，北岳安天大贞玄圣帝，中岳中天大宁崇圣帝。根据这些加封，后世壁画中的五岳形象多为帝王装扮，即便在明太祖下令恢复岳镇海渎神原有封号后，戴冠冕的帝王装扮的五岳图像仍没有杜绝。如现存明代水陆壁画中，五岳山神均头戴冠冕。这一情况说明在我国古代寺观壁画中，有些图像样式并不完全与时代同步。《神仙赴会图》中的五岳图像也是如此，尽管宋真宗已经为五岳加封帝号，但在图像中仍可能沿袭早期壁画中的岳渎形象。因为在唐、五代乃至宋和元初绘画中，五岳四渎一直是作为“岳渎君长”被崇奉的，并没有按国家奉神体系把五岳四渎分别视为公侯，而是按其自然神的属性加以神化而已。所以，当时的五岳四渎之间并没有明显的冠饰上的区别。对此，元代青龙寺壁画中的五岳形象可为明证（此问题后文将专门探讨），另外，北岳庙的五岳四渎形象也可略见端倪。

北岳庙壁画中的五岳四渎神头戴通天冠或卷云冠。冠冕上的这种差别

并不能显示岳渎之间地位的高低差别。二者之间的差别在于：四渎的位置比较靠后，体量较小，服饰色彩也没有五岳那般规范。北岳庙壁画神祇图像远承唐宋，尤其是宋太宗淳化二年（991）的重建，不但奠定了今天北岳庙的基础，还很可能影响到后来的壁画重绘。所以，现存北岳庙壁画布局没有采取明清壁画惯用的多层排列方式，而是按小组分散布局，壁画中的五岳神也没有加戴帝王冠冕，这一做法与明代其他五岳壁画构置明显不同，说明它有可能承继了早期绘画传统，即把五岳四渎只是作为自然神君看待。而且，北岳庙壁画中的五岳冠饰与明太祖朱元璋的改制意图相合。朱元璋在洪武三年颁布的《大明诏旨》中，明确提出五岳、五镇、四海、四渎自唐以来所加封号为渎礼行为，应恢复古制，以正神人名分。之后，岳镇海渎并去其前代封号，只以山水本名称其神。^① 朱元璋虽革除了戴帝王冠冕的五岳形象，但要确立古制，还需依赖早期粉本，所以，北岳庙壁画中的五岳形象应该不是明代新创，而很可能是唐乃至宋初壁画粉本的传承。对此，流传至今的《朝元仙仗图》等道教题材绘画中的主神冠饰皆可作为依据。

综上所述，《神仙赴会图》西壁前部九位神祇很可能为五岳四渎，而不是南斗与三台。

第五节 岳庙壁画之神祇位业

以上诸节主要探讨了道教朝元题材壁画中的五岳神祇位业。在这些壁画中，主神为三清，五岳神仅是朝元诸神体系的有效组成部分，不占据主导地位。但在另外一些壁画中，岳神则起着主导作用。此类壁画留存至今的有河北曲阳北岳庙壁画、山东泰安岱庙壁画以及山西汾阳五岳庙壁画等。其中北岳庙、岱庙均为国家祭祀山岳神的正式场所，其壁画中的神祇构成颇能反映国家山川祭祀理念和意志。而山西汾阳五岳庙则可作为民间

^① 该碑北岳庙、岱庙等处皆有，内容一致。

祭祀五岳的代表。

一、河北曲阳北岳庙壁画神祇位业

河北曲阳北岳庙壁画位于北岳庙主殿德宁殿东、西二壁，共有人物 80 余位，布局形式与陕西耀县南庵道教壁画极为相似，皆为小组式布局。其中东壁约 40 位神祇，分为四组。最下层一组以东岳、中岳为代表，另有四渎中的二渎以及侍卫、玉女等部众簇拥在其周围。中层三位神祇组成一个小组，这组人物尺度较小且无明显的标志物，故而尚无法判断其身份。最上层有两组神祇，分别为九天应元雷声普化天尊等雷部众神和天、地、水三官神众。

北岳庙西壁绘制的 40 余位神祇分为三组。下层为北岳、西岳、南岳、四渎神中的另两位以及玉女、侍卫等。上层分别为雷公、电母、风伯、雨师众、北极老人和奉香神众。

关于北岳庙壁画神祇身份的判定，本人在 2003 年所作的硕士论文中已有所探讨，在此不再赘述。现只考察两个当时未能深入研究但与本课题密切相关的问题——北岳庙壁画的观看方式以及五岳神祇位业问题。

对于北岳庙壁画的观看方式，北岳庙文管所薛增福、王丽敏二位曾在其合著的《曲阳北岳庙》一书中有过简单探讨，他们认为北岳庙壁画的观看顺序应该从扇面墙背面的《北岳大帝出巡图》开始沿东壁由北向南展开，继而再到西壁，从而完成从《出巡》到《云行雨施》再到《万国咸宁》的一系列活动。^①但就目前掌握的图像材料看，扇面墙背面图像还不能直接称之为《北岳大帝出巡图》。因为该图像尚未清理完毕，目前只有一个帝王和两个玉女形象，如此简单的构图是无论如何不能和北岳大帝出巡相对应的。而扇面墙东、西两侧及北檐墙都没有壁画留存，所以，所谓《北岳大帝出巡图》也只能作为一种猜测，不可以据此断定整幅壁画的题材。

其实，在扇面墙壁画未可全知的情况下，也可以暂不考虑其题材，而

^① 薛增福、王丽敏主编：《曲阳北岳庙》，河北美术出版社 2000 年 4 月版，第 37—38 页。

只就东、西二壁的壁画内容作出判断。因为北岳庙东、西二壁所绘人物及场景较为明确，并且体现了一定的时间顺序，完全可以据此作出一个较为合理的解释。

就现存壁画所呈现的画面看，整个壁画表现的应该为五岳四渎诸神接受人们尚享并为人类赐福的场景，两幅壁画以西壁为先。关于这点可以从两壁共同绘制的风伯、雨师、雷公、电母一组人物动态上看出。北岳庙西壁所绘风伯背一大口袋，正随众神赶路，同行的还有雨师、雷公、电母等，他们均没有施展各自的法器（图2-50）。而东壁的雷部众神则正施展神威：风伯忙着放风，雨师忙着布雨，而雷公也亮出六连鼓正待击捶（图2-51）。所以，壁画中雷部诸神的安排很明确地表明北岳庙壁画体现的是降雨场景。其中位于西壁的北岳神率领众神正待降雨，而天上负责降雨和赐福的神祇也接踵而至。另外，由于北岳庙是北岳神的道场，所以在北岳神的道场中将北岳神作为主尊是毋庸置疑的，正因为如此，北岳神才被绘制在西壁画面中心位置，且为东、西两壁人物中体量最大者，这与古代绘画中重要人物体量大，次要人物体量小的规则相一致（图2-52）。而且，壁画以西壁为先的安排也符合元代壁画尚右传统，尽管该壁画经过明代重绘，但遵循的仍是元代布局方式，这与德宁殿的建成年代有关。

据建筑学家考证，德宁殿为元代建筑，现“德宁之殿”匾额上尚有至元七年（1270）年号，并称此匾为“特旨重修真定路转运使司经历李庭奉诚明真人命书”。而且，80年代大殿落架重修时，在山墙砖上也发现了阴刻的“至元”字样。以上事实均说明德宁殿应为元代所建，建成时间早于永乐宫。所以，如果说现存北岳庙壁画遵循尚右传统的话，很可能与大殿初建时就会有壁画有关。只是元代的重建乃基于宋代基础之上，故殿内壁画虽遵循元代尚右传统但题材多源于唐宋。而留存至今的壁画在经过后世多次重绘，尤其是明代重绘后，致使其图像呈现出更为复杂的时代特征。

有关北岳庙壁画中五岳神祇的位业问题：从北岳庙壁画人物安排看，其主要神祇为五岳神，在五岳神中又以北岳神居主导地位，其次为东壁下层中心位置的东岳泰山神。五岳神之下为四渎神君，他们隶属五岳神，尤其是隶属北岳神，因为北岳神具有掌管水府的职能。据《历代神仙通鉴》

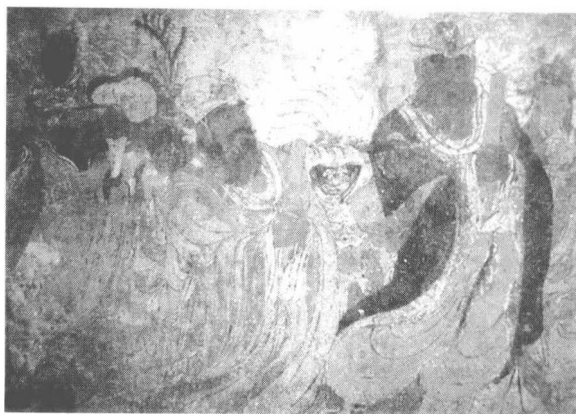
| 图 2-50 北岳庙壁画西壁风伯雨师 |



| 图 2-51 北岳庙壁画东壁风伯雨师 |



| 图 2-52 北岳庙壁画西壁北岳山神 |



卷四云，北岳主世界江河湖海淮济泾渭，兼虎豹走兽之类，虺蛇昆虫，四足多足等属。所以，在北岳庙壁画中出现的神祇大都与水有关。

在北岳庙壁画众神中，除以北岳神为首的五岳四渎等地祇外，还有一些天神。在众天神中，也以零祭功能的神祇为主，主要包括九天普化天尊、雷公、电母、风伯、雨师等。剩下的则为三官大帝众和奉香神祇众，都具有为人类赐福的功能，其中三官大帝之一——水官也涉及水的问题。所以，综合北岳庙东、西两壁神祇功能看，其神祇构成应该以三界中的零祭和赐福神为主，这不同于一般的道教寺观壁画，往往以三清四御为主。此种安排与国家设立岳庙祭祀的初衷有关。

二、山东泰安岱庙壁画神祇位业

岱庙壁画是现存岳庙壁画中保存较为完整者，到目前为止，围绕岱庙壁画主要有两个问题争议较大：一个是壁画绘制时间问题，一个是壁画题材问题。

关于岱庙壁画的绘制时间，主要有两种说法，一种以俞剑华、阮璞二位先生为代表，认为该壁画绘制于宋代。俞剑华先生在《岱庙天贶殿壁画》一书中撰文称该壁画为宋画，但由于壁画中有明显的清代绘制痕迹，所以认为该壁画基本保留了宋画原貌，但背景是清初人补作。阮璞先生也认为现存岱庙壁画是后人在宋代原迹基础上踵事增华，屡加涂抹的结果，应该“褫其华衮，还其本相，直据此画原迹所存之格法神韵，考证其为宋画”。而对于壁画题材，阮璞先生也坚定地认为系反映“宋真宗出巡东岳（东封）之事，而绝非所谓东岳大帝出巡之事”^①。其所持理由有三：第一，此画旧传为“启跸”、“回銮”，实指宋真宗东封往还之事。第二，据画中所绘情节，壁画原名当是宋真宗时流行画题《东封图》、《封禅图》之类。第三，所谓《东岳大帝出巡图》乃出近古傅（附）会之说。^②

另一种说法以潘絮兹先生以及山东青年学者周郢为代表，他们认为壁画系清代绘制。潘絮兹先生在其《漫话中国古代壁画》一文中曾提出岱庙

①② 阮璞：《泰安天贶殿壁画相传为〈岳大帝出巡图〉质疑》，《新美术》2000年第2期，第33页。

壁画应为清代作品，并在与周郢的书信交往中进一步把作品年代限定为清初。而周郢也在其有关泰山历史研究的《周郢文史论文集》中，以大量翔实的资料和缜密的论证终结了有关岱庙壁画绘制时间和题材的探讨。

《周郢文史论文集》中《宋天贶殿位置考辨》一文，将清以来人们视岱庙主殿为天贶殿的误解层层剥蚀，最后还原其历史原貌。周郢认为天贶殿是宋真宗为天书降临所建宫殿，其位置按史料记载应在天书降临地——灵液亭北，即今天书观位置，而非岱庙大殿。岱庙在修建天贶殿前已经存在，否则史官在记录宋真宗东封巡幸地时就不会把仁圣天齐王·炳灵公庙和天贶殿列为两处。除此之外，周郢还对岳庙所挂“宋天贶殿”匾额进行考证，认为该匾额是20世纪30年代的产物，当时正值韩复榘担任省主席，下令“以工代赈”修复战争中被破坏的泰山名迹。后由泰安赵新儒主持修复岱庙大殿，遂决定启用“天贶殿”之名，并颁布《岱庙天贶殿启事》。所以，现今岱庙大殿所悬“宋天贶殿”匾额并不是沿用古代的殿名。实际上岱庙大殿名称应为蒙古至元年间所建的仁安殿或明代所称的峻极殿。^①对此，本人在《道藏·东岳大生宝忏》（元代）卷中发现一条资料，称东岳大帝“仁安殿宇琉璃莹，冠冕巍然御正中”^②，也足以证明周郢论述的正确性。另外，如果把仁安殿与北岳庙德宁殿的名称相比较就可发现，此二名极具对仗性及文化内涵。其中“安”和“宁”含义相近，而“仁”，则因东岳位居东方，“于时为春，于五行为木，于五常为仁”而来。^③《道藏》所辑《太上说玄天大圣真武本传神咒妙经》也载“东方岁星主仁，生甲乙，化草木，司春”^④，而北岳位居北方水德方位，故而才会有德宁之名。现北岳庙主殿上悬挂的德宁之殿匾额，是元至元七年（1270）大殿重修时所为，至于该殿名称是元代新命还是沿用宋代传统不得而知，但至少有一点是清楚的，东岳庙和北岳庙的名称由来应与元代对岳庙的重修有关。对此，道教典籍《甘水仙源录》中部分碑文有所记载，

① 周郢：《周郢文史论文集》，山东文艺出版社，第134页。

② 《道藏》（全36册）第10册，第2页；本人完成此部分内容后才发现周郢在2001发表的一篇论文中也谈及《道藏》这段引文，由此足见该作者在此问题上用力颇勤。

③ （元）张起岩撰：《祀东岳记》，《泰山志校证》，黄山书社2006年5月版，第45页。

④ 《道藏》（全36册）第17册，第93页。

如《诚明真人道行碑》记载了他派人整修五岳四渎之事，称岳渎庙宇罹金季兵火之余率多摧毁，内府出元宝钞十万缗，由其雇工缮修。诚明真人作为元代道教首领，其负责的并不是北岳庙一处庙宇，而是担负兼管五岳四渎之职。他“择道门廉洁有干局者，或铲瓦砾而更造，或补罅漏而增修，凡再易寒暑，四岳一渎五庙完成，尽还旧观”^①。与此相同，史料中也有元世祖践祚七年创构仁安殿的记载。据（元）长山尹杜翱撰《延禧殿堂庀记》载：“岱宗有祠，实自唐始。宋大中祥符肇建今祠，大其制一如王者居。其殿宇、门观、长廊、回阁总八百一十有二楹。其内城西南隅有殿曰延禧，有堂曰诚明……金季俶扰，复毁于寇，唯斯殿与堂独存。我世祖皇帝践祚之七年，创构仁安殿，以安岳灵……”^② 如此看来，岱庙主殿在元初为仁安殿之名应该是没有什么疑问的。

如此以来，所有基于岱庙主殿为天貺殿问题的讨论都需重新审视，这其中就包括阮璞先生所强调的岱庙壁画题材问题。阮璞先生认为岱庙壁画既位于天貺殿中，所绘就应为宋真宗东封内容，而不是东岳大帝出巡，如绘东岳大帝出巡，应该绘于天齐庙或岱庙观中。所以，在阮璞先生的论文中，天貺殿是讨论壁画题材的关键部分。而上文关于岱庙非天貺殿的论证无异于釜底抽薪，使阮璞先生关于壁画题材的探讨成了空中楼阁。周郢在《岱庙壁画时代、作者考》一文中，也进一步阐明岱庙壁画系清初民间画工所绘之见解。文中他首先引用民国学者王连儒的观点，从壁画所绘人物服饰、仪仗及楼阁造型等方面否定了壁画为唐宋绘制的说法。并通过考证岱庙历史，将金以来岱庙所经历的数次灾难都记录在案，尤其是对金大定十八年（1178）的火灾和清康熙初年特大地震的考察，使前人关于壁画为宋画的构想在“虽门墙俨若，而堂室荡然”^③ 和“墙根俱已碎塌”的历史纪录中灰飞烟灭，之后他又通过对泰安地区《全德堂刘氏族谱》的考证，进一步确定了生活于康乾年间的民间画工刘志学（等艺人班子）为现存岱

① 《道藏》（全36册）第19册，《甘水仙源录》卷五，第758页。

② （元）杜翱撰：《延禧殿堂庀记》，《中国名山志（一）·泰山志》，第280页。

③ （金）杨伯仁：《重修东岳庙记》，全国图书馆文献缩微复制中心编：《中国名山志（一）·泰山志》，全国图书馆文献缩微复制中心2005年版，第278页。

庙壁画的绘制者。至此，关于岱庙壁画绘制时间及绘制者问题，应该已尘埃落定。

但由于阮璞先生和周郢等人在论证过程中均未过多涉及画面中的神祇位业，所以，有关岱庙壁画神灵位业部分还有待进一步探讨。

岱庙壁画中绘有三个主要人物。其中，东岳大帝的形象比较突出，无需赘言（图2-53）。另两位神祇为东岳大帝的前导，以前学者未对其充分关注。其实，如能探明此二人身份，不但可以确定壁画中的主要神祇位业，也可明晓画意。岱庙壁画中的这两位神祇均乘八抬亮轿，并排行进在东岳大帝出行（图2-56）及回銮车驾的前方。按队伍行进方向，位于左边的是一白面无须的少年，头戴官帽，身着红色袍服，侧身坐在亮轿之上（图2-54）。位于右边的为一头戴道冠、面有胡须、身穿蓝色袍服的道尊（图2-55），也坐于八抬亮轿之上。按人们的说法，此二位神祇中年轻者为炳灵公，年长为延禧真人。尽管岱庙碑刻中没有关于壁画内容的记载，但人们的这一说法仍值得参考。关于炳灵公，史籍中早有记载，他是东岳大帝的第三子，五代及宋时屡被加封。据《能改斋漫录》卷十八载，“京东父老相传东岳天齐仁圣帝有五子，惟第三子后唐封威权大将军，本朝封炳灵侯。”^①《文献通考》也称：“炳灵公庙在泰山下，后唐长兴三年（932），诏以泰山三郎为威雄将军，大中祥符元年（1008）十月，封禅毕，亲幸，加封。”^②

至于延禧真人，史料中未见相关记载。在有关东岳大帝的道经以及《泰山志》等资料中，均没有延禧真人的名号，只在《岱览》卷六《岱庙》部分记有“延禧殿在太尉殿西，祀延禧真人”之语。^③

尽管延禧真人名号来源不详，但延禧殿却早已有之。据《周郢文史论文集》《泰山历史年表》部分载，至少在金时，岳庙中已有延禧殿的存在。贞祐四年（1216）正月，红袄军大败金兵，攻入泰城，史称“贞祐之兵”。

① 《四库全书·子部·杂家类·能改斋漫录》卷十八，第199页。

② 《四库全书·史部·政书类·文献通考》卷九十，第199页。

③ 《岱览》一则资料有赖周郢先生的指教。



| 图 2 - 53 岱庙泰山神 |



| 图 2 - 54 岱庙炳灵公 |



图2-55 岱庙回廊图炳灵公与延禧真人

岳庙被毁，仅存延禧殿与诚明堂。^①明代时，岱庙的左右配殿已明确为炳灵、延禧二殿。另一则史料又称，嘉靖二十六年（1547）“岱庙毁于大火，正殿、门廊俱焚，仅存寝宫及炳灵、延禧二殿”^②。而《名山志》之《泰山志》卷二灵宇部分（明代）也称岱庙仁安殿旁边有两殿，东庑别殿曰炳灵，西曰延禧。^③如此直至清康熙年间，岱庙主殿及两配殿的建制与前代无异。《古今图书集成·方輿汇编·职方典》顺天府部分，有康熙年间岱庙建构的详细记载。该部分除指明第三重门为仁安门，其内大殿为仁安殿外，还称：“殿左为炳灵殿，前有汉柏殿。右曰延禧殿，前有唐槐，皆特异。”如此看来，至少在清康熙年间，大殿二配殿仍用炳灵、延禧为名，这不但与壁画中负责东岳大帝前导的两位神祇所处位置一致，而且也与史籍中有关炳灵公为俊美少年的记载相符，所以，应该可以认定岱庙壁画中的这二位神祇就是炳灵、延禧二殿的主尊。

① 周郢：《周郢文史论文集》，第364页。

② 同上书，第382页。

③ 《中国名山志》（一），第272页。

由于泰山神前面的英俊少年为炳灵公，那么另一位神祇应该也与其有着比较密切的关系，至于该神名称是不是叫延禧真人还有待进一步探讨。

鉴于史料中未见有关延禧真人的记载，就本人推测，其名号很可能系后人据延禧殿之名所加。因此，对延禧殿主人的真实身份（也即壁画中道尊模样的先导神祇）还需探查。

元代道经《东岳大生宝忏》记录了与东岳大帝有关的重要神祇名号，其中，在“东岳天齐大齐大生仁圣帝”的名号后面，还依次排列了“九天司命上卿真君”、“上殿威雄炳灵仁惠王”、“东岳淑明皇后”的名号。^①而另一部与东岳有关的道经《元始天尊说东岳化身济生度死拔罪结缘保命玄范诰咒妙经》（元）中，也列有东岳诸神名号，除东岳大帝以及其他四岳大帝外，还有“东岳正宫淑明坤德皇后、东岳上卿司命镇国真君、东岳上殿太子炳灵仁惠王尊神……天仙玉女碧霞元君”^②等等。同为《东岳大生宝忏》，在信众“志心朝礼”神祇名目中，除东岳天齐大生仁圣帝之外也列有“九天司命上卿赐福佑圣真君”、“上殿至圣威雄炳灵仁惠王”等神祇。

从以上所列东岳诸神名号可以看出，与淑明皇后以及炳灵仁惠王一起紧随东岳大帝左右的神祇是东岳上卿司命真君。而现在岱庙建构和主要神祇也仍包括淑明皇后与炳灵公，只剩延禧殿主尊身份不明。所以，如果延禧殿供奉神祇，最可能供奉的应该是东岳上卿司命真君。那么，所谓东岳上卿司命真君到底是哪位神祇呢？据《历世真仙体道通鉴》（元代）^③以及《神仙通鉴》载^④，东岳上卿司命真君为茅盈。《三教源流搜神大全》也称茅盈与东岳帝君一同掌管阴阳两界事宜，宋太宗时封其为佑圣真君，真宗时加封九天司命上部赐福佑圣真君。所以说，东岳上卿司命真君和九天司命上部赐福佑圣真君对应的的神祇都是茅盈。^⑤而最早记载东岳上卿为茅盈的道书为陶弘景的《真灵位业图》，该书将其定位于第二中位之左，

① 《道藏》（全36册）第34册，第733页。

② 《道藏》（全36册）第10册，第1页。

③ 《道藏》（全36册）第5册，第195页。

④ 《藏外道书》（全36册）第32册，第362页。

⑤ 《藏外道书》（全36册）第31册，第749页。

全名为“司命东岳上真卿太元真人茅君”，其下注有小字“大茅君讳盈字叔申”^①。所以，岱庙延禧殿主人和岱庙壁画中的道尊应该为茅盈。而且，有意思的是，《神仙通鉴》还记述了东岳大帝与茅盈之间的翁婿关系^②，这样一来，就使岱庙壁画中的主要神祇位业更为明确。

至于人们为何将茅盈称为延禧真人，可能是望文生义的结果。因茅盈居于延禧殿，故以殿名呼之。其实，延禧并不是道尊名号，而是建筑物的名称。据《宋史》记载，宋真宗东封泰山时，曾因澶州当衢结彩为殿，命名为“延禧”。到元代，还专门设有延禧司。清代，皇宫内也用“延禧”作为宫室的名字。由此可知，“延禧”只是一个具有美好象征意义的名词而已，具有福寿绵长之义，其含义与东岳上卿司命真君以及九天司命上卿赐福佑圣真君之名中的“司命”、“赐福佑圣”一致。

对炳灵公和东岳上卿司命真君身份的认定，实际上也进一步证实了大殿及壁画的主尊为东岳大帝。除此之外，壁画中出现的一些鬼卒形象也昭示着东岳大帝出巡这一主题。因为东岳大帝具有治鬼的职能，所以，在出巡队伍中会出现鬼卒形象。由此看来，岱庙壁画不可能像阮璞先生所认为的那样是《宋真宗东封图》，而只能是《东岳大帝出巡图》。

但是，如果单从宋真宗营建天贶殿的初衷以及壁画中的仪仗队伍看，的确很容易让人把壁画所表现的场面与帝王巡守及东封情景联系起来。不过，若想探讨壁画的绘制时间及题材问题，除了对史料的解读外，还需关注大殿的历史沿革以及壁画本身。如果只拘泥于问题的某一方面，很容易让人陷入将其与特定时代礼制或现象对应的泥淖。其实，岱庙壁画反映的并不是一朝一代的礼仪制度，而是上自唐宋，下至明清，凝聚了多个时代的特点。如果仔细分析画面，就可发现该壁画既汲取了唐宋帝王出巡的礼仪制度^③，又吸收了明清服饰风尚，并兼有亭台楼阁阴阳向背的西洋画法。

① 《道藏》（全36册）第3册，第273页。

② 关于茅盈与东岳大帝的关系，《历代神仙通鉴》卷一五也有记载，称九天司命应化太元真君茅盈为“婿山”。转引自宗力、刘群：《中国民间诸神》，第188页。

③ 唐开元年间东封曾有图像流传，据《全唐文》六〇三卷（中华书局影印版）载，集贤院御书院有《开元东封图》，为裴相公所进。声称此图乃“征史氏之文，纂礼容之要。山川气象，悉拟真形；羽卫威仪，咸稽故实”。而宋真宗东封多参考唐代东封仪轨。所以，从岱庙壁画所列仪仗无法确定其为宋代真宗东封图。



图2-56 岱庙启辟部分送行学士

对此，前人之述备矣。所以说，岱庙壁画应该是糅合了唐宋以来帝王出巡或东封类图像传统，并结合明清民间创作的产物。换句话说，岱庙壁画就是清代画工按照历代帝王出巡模式进一步创作的结果。

综合以上内容来看，岱庙壁画内容应该为《东岳大帝出巡图》，其神祇构成主要是东岳大帝、炳灵公、东岳上卿司命真君等。

三、山西汾阳五岳庙神祇位业

山西汾阳五岳庙位于汾阳县城西南20公里的北榆苑村，该地交通不便，至今仍无公路通达此村。2006年4月本人前往该地考察时，发现所有殿宇门窗已被当地政府封死，无法得见殿内壁画情况。只在五岳殿外发现一块清代碑刻，未涉及殿内壁画情况。故而，有关壁画的讨论只可依据柴泽俊先生《山西寺观壁画》一书所提供的图片及资料进行。

汾阳五岳庙为一组小型建筑群，包括五岳殿、水仙殿、圣母殿和龙王殿。其中五岳殿和水仙殿、龙王殿都绘有壁画。五岳殿和水仙殿的壁画内容分别为《五岳出巡图》和《水仙出巡图》，且殿内都有元代墨书题记，足以证明壁画最早绘制年代当在元代。只是五岳殿的壁画经过清代重绘，已尽失元画风貌。水仙殿壁画虽保存了元画风格，但由于曾被黄泥涂抹，现在只可见到部分模糊不清的图像。龙王殿中也绘有壁画，据柴泽俊先生介绍，现存约为20多平方米，为清代绘制，但未言及壁画内容。^① 尽管五岳庙的壁画残缺不全，但由于该庙壁画中的神祇构成乃是解决民间五岳信仰至关重要的问题，所以仍值得探讨。

五岳庙作为民间祭奉五岳山神的庙宇，其各个殿宇的神祇组成并不相同，但由于它们之间存在一定联系所以又可以被看为一个整体。因而，五岳庙不是五岳山神的单独居所，而是诸多与其相关神祇的聚集地。这其中就包括水神、龙王以及圣母等等。所以，以上诸神祇殿宇是五岳庙不可或缺的组成部分，若想考察民间五岳神祇谱系，不关注五岳庙整体神祇构成是不够的。

基于以上考虑，本文对汾阳五岳庙神祇位业的探讨将在一个更大框架内进行，除了要明确五岳殿神祇组成外，还要探讨水神殿、圣母殿及龙王殿的神祇构成。但由于这几处殿宇都没有完备的图像资料，所以，对五岳庙神祇位业的探讨还将参考同一地区其他寺观壁画进行。

首先需要探讨的是五岳殿的神祇位业。五岳殿壁画位于殿堂的东、西山墙和南门两侧壁面上。据柴泽俊先生介绍，壁画上的五岳山神前面四位体量较小的神祇是年、月、日、时四值功曹，两山墙后部各画二侍女，南壁门两侧则为门神二身。^② 由于《山西寺观壁画》收录的五岳殿图片十分有限，所以，对其壁画中神祇位业的研究就显得十分艰难。

该图片正中为五位骑马神祇，分服青、红、绿、粉、黄五色袍服，跨下之马分别为白、黄、红、青、黑。从五位神祇所处位置及袍服颜色看，

① 柴泽俊：《山西寺观壁画》，文物出版社1997年版，第75页

② 同上书，第77页

应该是五岳山神。只不过由于壁画经过清代画工重绘，使五岳山神应有的五行之色丧失殆尽。倒是五匹马还保存着五行之色，由此似可想见壁画原有色调。五岳神身前有四位徒步行走的神祇，均手执斧钺，按柴泽俊先生的判断此四神为四值功曹（图2-57）。山西宝宁寺水陆画中也绘有四值功曹像，其装扮与五岳殿四神极为相似（图2-58），所以，应该可以认定此四位即为四值功曹。在五岳神身后还有四位头戴通天冠，身穿红、蓝袍服的骑马者没有确定身份。按五岳四渎的关系以及四渎神祇最常见的冠服标准，此四位应为四渎神。如此以来，五岳神连同其身边随从、侍女以及门两侧的门神，便共同构成了五岳山神的出行队伍。

水神殿位于五岳殿东侧，专门用来供奉水神。水神系民间普遍信仰的神祇之一，关于其身份有多种不同说法，如水官、明应王、广济王、清源妙道真君等。山西有多处水神殿宇，除汾阳五岳庙的水仙殿外，洪洞的水神庙也比较有名，是专门供奉明应王的。五岳庙水仙殿的东、西二壁与洪洞水神庙一样，也是由两拨画工分头绘制。据殿内墨书题记可知，东壁由“丹青待诏汾州众乡里贾从政、男朝廷、靳同里原可道、男庭安、庭玉、庭钧、庭修”绘制，西壁由“丹青待诏汾州在市王继宗”绘制。^①由于现在无法看到画面的全部，故而无法系统地探讨该殿的神祇构成，而只能就现在可见的壁画画面谈起。

水仙殿东壁绘制人物约九位，其中主要人物有二，位于左首的神祇身穿朱袍，左手拿一卷轴，右手拈须。其身边神祇头上戴冠，身穿淡红袍，跨下骑黑马（图2-59）。据柴泽俊先生判断，骑黑马者为龙王。其主要依据是该神头冠上有所谓的“龙角”。其实，那并非什么龙角，而是一种冠饰。类似的冠式在其他壁画中也曾多次出现，如永乐宫西壁的雷神以及青龙寺壁画中的日宫天子与五方五帝等等（图2-60）。因此，不能凭此冠就断定该神身份。另外，柴泽俊先生对该殿“龙王”身份的判定与水仙殿建立主旨也明显不符。因为如果水仙殿中有龙王的位子，人们就没必要在其旁边再建一个专祀龙王的殿堂。所以，水仙殿壁画中的主要神祇应

^① 柴泽俊：《山西寺观壁画》，第76页。



| 图 2 - 57 汾阳五岳殿五岳出行 |



| 图 2 - 58 宝宁寺四值功曹 |



| 图 2 - 59 汾阳水仙殿水仙出行 |



图2-60 永乐宫西壁雷神之一

该不是龙王，而是另有其人。而且，单就壁画画面看，“龙王”的体量和所处位置均比“水仙”引人注目，这说明其地位比“水仙”更为重要。另外，该壁众多神祇中只有他正揽辔驻足观望，手中未持任何物件儿，而其他神祇或手执卷轴，或执笏、或捧书册，皆无该神的悠闲自在。所以，他很可能就是东壁的主尊——水仙，而其身边一千人等，则或为侍卫，或为僚属，不一而足。

同样，位于西壁的主尊也是位于画面中间部位的神祇。该神祇头戴雷巾，身穿蓝袍，跨下骑一匹白马。同东壁骑黑马的神祇一样，该神也是双手未持任何物件（图2-61）。其身后有一着官服的神祇，正一手执笏，一手揽辔而行，从其体量和所执物的安排看，该神地位应低于戴雷巾者。其余神祇多为侍者。如此，再结合元画尚左的传统，西壁戴雷巾者应该为主尊。因为五岳庙水仙殿壁画残缺不全，所以，对二壁神祇位业的探讨无



图2-61 汾阳水仙殿水仙回归

法完全凭借图片展开，而需要结合多方面材料。现在先姑且探讨一下水仙殿的主要神祇构成，至于此探讨是否合理，还有待日后壁画彻底清理后再加以印证。

民间关于水仙、水神、水官之类水神的崇拜由来已久。最常见的是三官中的水官，相传为古代治水的大禹。除此之外，伍子胥、李白、王勃、屈原、赵昱等则被称为水仙。由于水神构成极为复杂，而可供比对的图像又较为分散。所以，若想单纯从图像上判断该水仙到底为何人，恐怕很难实施。但壁画中戴雷巾者所骑白马似可看作一条线索，因为在历史记载中，伍子胥和赵昱都曾骑白马现身。尤其是赵昱，有多条史料记载其事。如《三教源流搜神大全》（卷三）记赵昱斩蛟之事，并称其于隋末天下大乱时弃官隐去，不知所终。后因嘉州江水涨溢，蜀人见其于青雾中骑白马引数人鹰犬弹弓猎者，波面而过。^①《古今图书集成·神异典》卷三十九

^① 宗力、刘群：《中国民间诸神》，河北人民出版社1987年3月版，第539页。

也记载了此事，称赵昱早年与兄晁俱隐青城山，师从道士李珣。后被强加官职，隋末时隐去。也是在嘉陵涨溢时，蜀人思之，即一见其青雾中骑白马，从数尊者，见于波面，扬鞭而过。虽然以上引文没有涉及赵昱隐去后是否重新修道，但从其最初行为来看，其继续修道的可能性较大。对此，《历代神仙通鉴》卷十三有一则记载，称唐太宗时有道士羽衣襌屦，自言蜀中赵道士，后被认为是隋故将赵昱。如此看来，赵昱最后的归宿仍然为道士。水仙殿骑白马者头上所戴雷巾，其实就是一种道士的装扮。按《三才图会》的解释：“雷巾，制颇类儒巾，惟脑后缀片帛，更有软带二，此黄冠服也。”^①（图2-62）如此，再结合山西祭祀水神的传统，水仙殿西壁主尊很可能就是赵昱。^②

至于东壁主尊，从其形象看，其为三官大帝中水官的可能性较大。因为在其他有关三官的壁画中，水官大多以身穿红袍、头戴官帽的形象出现。永乐宫三清殿壁画中的水官就身穿红袍、头戴梁冠。只不过其冠上未有角状装饰，而是变成了类似武士头盔上凤翅样的装饰物。当然，除了以上猜测外，东、西壁主尊也可能为同一人。因为这两幅壁画分别由两套画工班子完成，在绘制过程中有可能会出现主尊形象不一致的现象。如山西洪洞水神庙，其两壁主尊即为同一神祇，但面目特征大不相同。所以，五岳庙水仙殿两壁主尊也可能如水神庙一样虽面貌不同但身份相同。

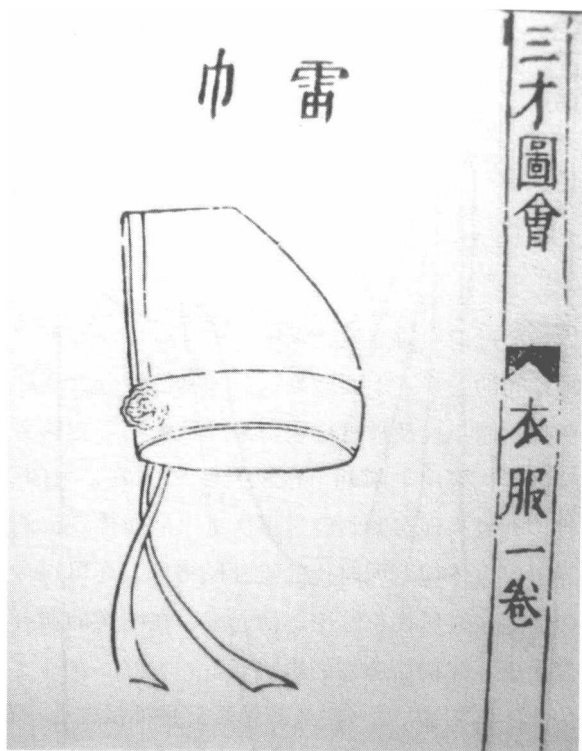
但不管水仙殿主尊的真实身份如何，其护佑人民，旱时降水、涝时排涝，保障人们安居乐业的职能是不变的。

除水仙殿外，五岳庙还有龙王殿和圣母殿。这两处殿宇均为清代建筑，殿内原有壁画也毁损殆尽，无法据画面探讨其神祇位业。但从二殿的构置及同一地区同类殿宇供奉情况推测，其功能应该仍集中于降水和保佑民生方面。^③

①（明）王圻：《三才图会》，上海古籍出版社1988年6月版，第1505页。

② 据宗力、刘群二位的考证，赵昱即为灌口二郎，元明杂剧中二郎神的原型，宋代被封为清源妙道真君。关于该神的信仰流传很广（山西多有奉祀）。详情可参见其编著的《中国民间诸神》，第542页。

③ 龙王殿功能比较明确，至于圣母殿，同为汾阳地区的另一处圣母庙（田村）主要描绘的是圣母送子场面。因两地毗邻，所以，田村圣母图像完全可以作为参考。另，同一地区太符观的圣母殿也以送子为主题。



| 图 2-62 《三才图会》雷巾 |

如此说来，山西汾阳五岳庙最主要的神祇构成同曲阳北岳庙一样，也是以降水、护佑为职能。这种构置基本上反映了国家、民间对五岳山神所寄予的共同希望以及两者在信仰上的互动。

通过前面对道教壁画中五岳神祇位业的梳理，已经可以基本确立五岳神祇间的关系。下面所列五岳神祇位业分类表即根据上章的考察而来，但壁画绘制年代及神祇位业与第一章的列表相比多有变化。其中部分壁画的绘制年代采用上限和下限两种纪年方式，上限为现存壁画最初的创作年代，下限为现存壁画经过多次重绘后所体现出的最终时代特征。这种重绘除了可以体现不同时代的绘画风格外，还可以令原本静止的、属于一个时代的图像在历代重绘中鲜活起来，在图像的摒弃与选择中展示各个时代对五岳谱系建构所施加的影响。

道教壁画五岳神祇位业一览表

寺观名称	神祇位置	主要神祇位业
永乐宫 三清殿 (元代)	东壁	主神：东华上相木公青童道君、白玉龟台九灵太真金母元君 次要神祇：天猷副元帅、翊圣黑杀将军、扶桑大帝、酆都大帝 再次神祇：四目老翁、十二元神；三星众、五岳四渎、地狱十王众、城隍众
	西壁	主神：太上昊天玉皇大帝、后土皇地祇 次要神祇：太乙、天蓬大元帅、佑圣真武 再次神祇：雷部诸神、八卦神、仓颉、孔圣等仙真 (因篇幅所限，本文未对西壁主神之外的其他神祇详加考证，有关这些神祇的身份名称仍按王逊先生判断而来)
	北壁东部	主神：中宫紫微北极大帝 次要神祇：天罡大圣、北斗七星、廿八宿部分、十一曜、仙曹、历代传经法师

续表

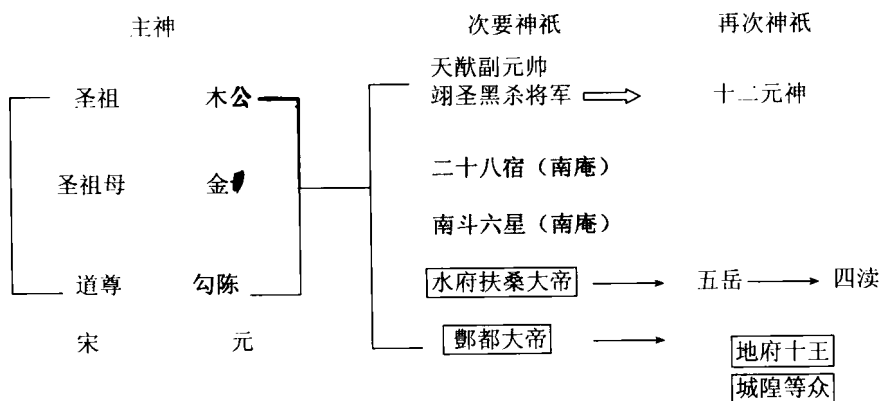
寺观名称	神祇位置	主要神祇位业
永乐宫三清殿 (元代)	北壁西部	主神：勾陈星宫天皇大帝 次要神祇：天地水三官、南斗六星、廿八宿部分、仙曹、历代传经法师
	扇面墙东壁外侧	主神：东极青华太乙救苦天尊 次要神祇：道教仙真部分
	扇面墙西壁外侧	主神：南极长生大帝 次要神祇：道教仙真部分
	扇面墙背部	三十二天地君
	南壁东部	主神：青龙君
	南壁西部	主神：白虎君
北岳庙 (元—明)	东壁	主要地祇：东岳泰山神、中岳嵩山神 次要地祇：淮渚济渚神 主要天神：九天应元雷声普化天尊、天地水三官 次要天神：力牧、雷部众神、电母及玉女、侍卫等
	西壁	主要地祇：北岳恒山神、西岳华山神、南岳衡山神 次要地祇：河渚、江渚等众 主要天神：北极老人及奉香神祇 次要天神：风伯、雨师、电母等众
岱庙 (清代)	北壁后门 东侧壁及西壁	主神：泰山神 次要神祇：炳灵公和东岳上卿司命真君 再次神祇：迎送官员
	东壁及北壁后门东侧壁	主神：泰山神 次要神祇：炳灵公和东岳上卿司命真君 再次神祇：迎送官员
五岳庙 (元—清)	五岳殿东、西壁	主神：五岳神 次要神祇：四渚神 再次神祇：四值使者
	水仙殿	水仙
	圣母殿	送子圣母
	龙王殿	龙王

续表

寺观名称	神祇位置	主要神祇位业
原平阳府壁画 (宋一金)	东壁	主神：玉帝、后土、紫微大帝 次要神祇：天蓬大元帅、真武 再次神祇：北斗七星、五星等普天大曜
	西壁	主神：圣祖、圣祖母、道尊 次要神祇：天猷副元帅、翊圣真君 再次神祇：五岳四渎、十二元神
南庵 (元一明)	东壁	主神：勾陈上宫天皇大帝、东华木公上相青童道君、西元白玉龟台金母元君 次要神祇：二十八宿星君（部分） 再次神祇：南斗六星、十二元神、五岳四渎等
	西壁	主神：金阙至尊玉皇大帝、中天紫微北极大帝、承天效法后土土地祇 次要神祇：二十八宿星君（部分）、护佑神（图像不清） 再次神祇：五星等星曜神、三官、六仙等

以上所列六处道教殿宇中的五岳壁画可分为三个系统，即道教朝元五岳壁画系统、国家岳庙祭祀系统以及民间岳庙祭祀系统。通过对这三个系统中神灵位业的考察，可勾画出其神祇谱系，具体情况如下：

道教朝元系统五岳壁画神祇图像谱系

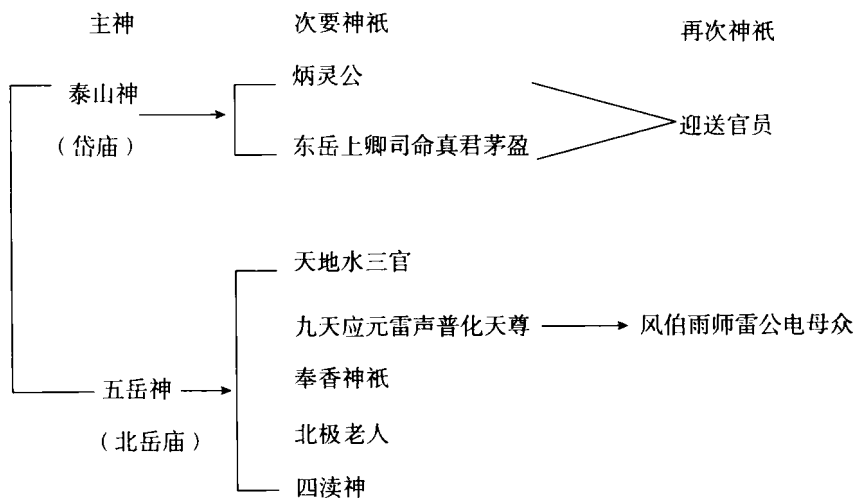


上表阴影部分为非固定神祇；方框之内神祇为可省略的部分。实心箭头表明图像与道经一致，各神祇间确实存在以上谱系关系，虚心箭头只代表图像所呈现出的谱系关系。

在道教朝元五岳壁画中，宋、元时期的五岳神祇谱系呈现出许多一致性，只是五岳主尊身份有所改变。在宋代六御朝元图像中，圣祖和圣祖母位列其中，与他们同处一壁的或为道尊，或为勾陈大帝（大足南宋绍兴年间石窟为勾陈大帝，文中已谈及）；到元代，在永乐宫八位主尊朝元系列中，木公、金母成为五岳神祇的主尊，而同一时期的南庵及龙山石窟等六御朝元系列中，木公、金母、勾陈大帝同为五岳上司。

而且，在朝元系列五岳壁画中，五岳四渎的地位较低，位处水府扶桑大帝和地府酆都大帝之下，与十二元神一起承担地祇职责。

国家祭祀系统岳庙壁画五岳神祇图像谱系

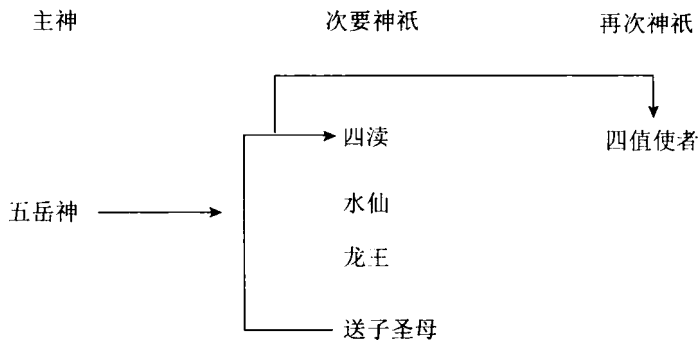


在国家祭祀系统岳庙壁画中，五岳神地位最高，但从其执圭站立的姿态看，五岳神应该也有上司，虽然壁画中并未勾画其形象，但五岳庙宇碑

刻明确表明其上司为天帝。

而且，相关史料对其他岳庙壁画情况也有所记载，如（清）田雯的《游太室记》中除记载了中岳神祠外，还有四岳神祠及降神殿，并称绘有图像，只是“剥落已半”。^① 同样，前文所谈到的《西岳降灵图》也应该属于此类范畴。以上记载表明其他岳庙可能曾经存有与北岳庙壁画类似的图像，但岱庙壁画因其特殊性不太可能为国家祭祀系统中的其他岳庙所效仿。

民间五岳壁画神祇图像谱系

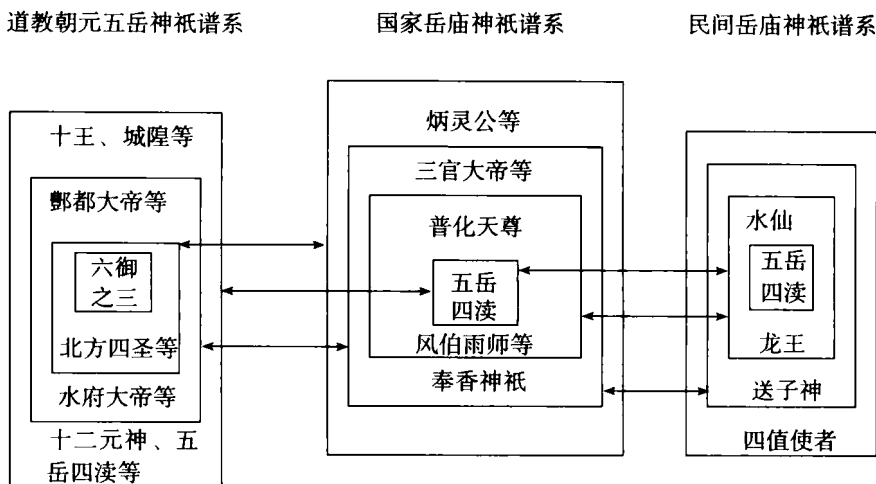


民间五岳壁画神祇图像谱系，借鉴了道教朝元体系以及国家岳庙祭祀系统中的神祇构成，充分体现出民间信仰的模仿性和功利性。如果将民间岳庙与国家祭祀系统下的岳庙神祇相对比，就会发现，二者之间的神祇构成呈现出诸多的相似性，这一现象反映了五岳神祇由上层向民间流布并被民间接受的情况，是民间神祠对国家祭祀系统中的神祇谱系的模仿。同时，民间岳庙与国家管制下的岳庙中的神祇构成相比，也有些许差异，突出表现在民间岳庙对零祭神的重复设置，以及对值日神的重视上，这些都反映了民间敬神行为的功利性。

^① 倪其心、费振刚、胡双宝等选注：《中国古代游记选》，中国旅游出版社2000年1月版，第565页。

尽管以上三个系统中的神祇谱系并不完全一致，但其呈现出来的诸多相似性，仍为本人探讨道教壁画中的五岳神祇谱系构成提供了可能。下面，系本人依据以上三个系统中的神祇谱系所作的道教五岳壁画神祇谱系结构图。

道教壁画五岳神祇图像谱系结构图



从以上图表可以看出，在道教壁画五岳神祇谱系中，五岳四渎一直是一个比较稳固的集体，它们在国家岳庙系统与民间岳庙系统中一直处于核心地位，但在道教朝元体系中则处在最边缘。同样，在国家管制下的岳庙壁画中，五岳四渎之下最重要的神祇为零祭神，其结构和民间五岳祭祀系统较为一致，但在道教朝元体系中，零祭神与五岳间的关系并不明显，仅永乐宫壁画将负责水府的扶桑大帝绘制于五岳一壁。而对于国家岳庙系统中的福佑和惩戒神，民间岳庙只选取了福佑神部分，道教朝元壁画则侧重于惩戒神的建构。在国家岳庙祭祀系统中，护佑神是有其方位的，除五岳本身所具有的五方特征外，以炳灵公为代表的护卫神直接属于东岳系统。而民间五岳庙宇则更注重四值使者的护卫功能，从而将时序神与护佑神的

职能结合在一起。在道教朝元体系中，护佑神被高度重视，成为仅次于至尊之下的第一等大神，这点与国家管制下的岳庙及民间岳庙正好相反。由此看来，道教朝元系统中的神祇与国家体制下的岳庙及民间岳庙中的同类神祇，虽功能较为一致，但被重视的程度不同，这种不同反映了岳庙与道观功能上的差异性。

下面，本人根据道教壁画五岳神祇所具有的不同职能及特点，并结合水陆壁画中道教神祇名号，制定出五岳壁画神祇分类表，此表共分为零祭神、方位神、时序神、福佑神和地府神祇五个部分。

道教壁画五岳神祇分类表

神祇类别	神祇名称	所属寺观	分类说明
零祭之神	雷公、电母、雨师、风伯	青龙寺、永安寺、北岳庙、公主寺（雷公、电母、风伯）、毗卢寺、永乐宫（雷公、电母、雨师）	神祇主要 职能及特点
	江河淮济四渎	青龙寺、永安寺、北岳庙、公主寺（河汉淮济四渎）、毗卢寺、永乐宫、平阳府、南庵、五岳庙	
	龙或龙王、水仙等	青龙寺、永安寺、北岳庙、公主寺、毗卢寺、五岳庙	
方位神	二十八宿	永安寺、公主寺、毗卢寺、青龙寺、永乐宫、南庵	
	五星等众	永安寺、公主寺、毗卢寺、永乐宫、南庵、平阳府	
时序神	十二元神（十二相属）	永安寺、公主寺、毗卢寺、青龙寺、永乐宫、南庵、平阳府	
	四值使者	永安寺、公主寺、毗卢寺、青龙寺、五岳庙	
福佑神	送子神祇	永安寺、公主寺、毗卢寺、青龙寺、平阳府、五岳庙	
	三官大帝	北岳庙、永安寺、公主寺、毗卢寺、永乐宫、南庵	
地府神祇	酆都大帝、泰山府君、地府十王等	永安寺、公主寺、毗卢寺、青龙寺、永乐宫、岱庙	

上表虽未列出五岳山神名号，但五岳山神作为道教壁画乃至水陆壁画的重要组成部分，以上所列诸神无论是雩祭神、时序、方位神还是福佑、地府神祇都与之有着不解之缘。这些神祇充分发挥各自优势与五岳山神一起，共同构建起五岳神祇谱系，对这些神祇职能的探讨实际上也是对五岳神祇谱系构建问题的探讨。因为五岳山神本身具有沟通三界、代表五方、四时以及护国佑民、惩恶扬善、兴云降雨等多种功能，而与五岳密切相关的雩祭、时序等诸神祇的职能也多体现在这几个方面。

第一节 道教五岳神祇壁画中的雩祭之神

一、雩祭之神的构成及演变

在道教五岳壁画中与五岳山神联系最为密切的神祇是雩祭之神。一般而言，有五岳山神图像的寺观内大多绘有此类神祇。而在众多雩祭神图像中，又尤以四渎神出现最为频繁，其次为雷公、电母、风伯、雨师、雷部诸神以及水官、水仙、龙王等。

四渎与五岳联系在一起大约在西汉时期。尽管我们的先人很早以前就已开始对山川的祭祀活动，但因五岳、四渎作为一个集体名词出现较晚。所以，早期人类对山川神的祭拜活动多属地方性行为，由山川所属地诸侯或王完成。

现存最早记载四渎之事的史籍有《尔雅》、《仪礼》、《史记》等书。《尔雅·释水》第十二部分载有“江河淮济为四渎。四渎者，发源注海者也”^①之语；《仪礼·觐礼第十》更明确地把祭祀四渎的方位记录下来，称：“礼日于南门外，礼月与四渎于北门外，礼山川丘陵于西门外。”^②在这里，四渎没有被作为一般的山川神对待，而是被独自提炼出来，与月神搭配在一起（后世一般把渎神看作阴性神可能与此有关）。而《史记·封

① 徐朝华注：《尔雅今注》，南开大学出版社1987年7月版，第244页。

② 崔高维校点：《周礼·仪礼》，辽宁教育出版社1997年3月版，第64页。

禅书》则把古代帝王祭祀五岳四渎的成法明确下来，云：“天子祭天下名山大川，五岳视三公，四渎视诸侯。”对此，后世有过多种阐释，其中刘向《说苑》的阐释可能更接近古人祭祀五岳四渎的本意，该文称：“五岳何以视三公？能大布云雨焉，能大敛云雨焉。云触石而出，肤寸而合，不崇朝而雨天下，施德博大，故视三公也……四渎者，何谓也？江、河、淮、济也。四渎何以视诸侯？能荡涤垢浊焉，能通百川于海焉，能出云雨千里焉，为德甚美（原作“为施甚大”），故视诸侯也。”^①从以上解释看，早期人类对五岳四渎的祭祀活动与这些神祇能够布敛云雨、“通百川于海”及“出云雨千里”的职能有关，并且，这些神祇零祭能力的大小也决定了国家对它们的致祭标准。就以上史籍记载看，最起码从汉代起，五岳四渎之祭就已与国家制度、农业社会需求等因素紧密联系在一起。在以后的历代祭祀中，人们的祈求目的大都与此相似，而相关祭祀场所的壁画也多反映了这一主题。

应该说，在早期壁画中五岳四渎之间的关系比较密切，它们多以岳渎君长面貌出现，向世人展示的也主要是山川神的自然属性或神化特色，而无明显的公侯等级差别。现存宋元时期的壁画颇能反映这一问题。如原平阳府壁画《神仙赴会图》中的五岳四渎神，其服饰就没有严格按照等级制度，九位神祇冠饰比较一致。而元代青龙寺壁画中的五岳四渎神，虽冠式不同，但也没有帝王公侯冠冕上的等级差别。该四渎神头戴镶有珠玉的梁冠，其样式与《神仙赴会图》及后来壁画中的四渎冠式较为相似。而五岳神也没有戴明清水陆画中常见的帝王冠冕（图3-1）。因青龙寺壁画神祇皆标有榜题，所以，画中五岳四渎身份比较明确。该画对五岳四渎冠服的这种处理方式，如结合五岳神榜题的命名加以考虑会颇有深意。

青龙寺水陆壁画中的五岳神榜题不像明清水陆画那样题为东岳、西岳等众，也没有如唐代史料记载的那样署名“某某君长”，而是直接冠名为“五岳帝君众”，且此名称仅限于青龙寺一地，在后世水陆及道教壁画中未见使用。该称呼的出现可能是时人借鉴唐宋岳渎君长之名并参考五岳被封

①（汉）刘向撰，赵善论疏证《说苑疏证》，华东师范大学出版社1985年版，第527-528页。



图3-1 青龙寺五岳帝君众

为帝的事实拟成的。只不过这时的五岳帝君还没有像其他元代壁画那样按帝王规格为其加上带旒冠冕。青龙寺壁画五岳帝君榜题所采取的这种折中的命名方式，表现的是该神由唐宋岳渎君长形象向元、明“帝”、“神”形象的过渡。之所以出现这种过渡，可能与该寺建造历史比较久远有关。

据寺内发掘的石碑记载，青龙寺的建造历史可远溯至唐。^①按我国古建传统，唐代所建的青龙寺中应该也绘有壁画。如果当时所绘壁画为水陆题材的话，五岳山神很有可能仍位列其中。那么，现存的五岳帝君图像则很可能来源于此。即便现存青龙寺壁画未受唐的影响，从其神祇构成看，它至少与宋代道教神仙体系脱离不了干系。有关这点，可以从该画对五岳、四渎以及风雨雷电诸神的布局上看出。青龙寺壁画中的四渎神比五岳帝君更接近其他一些负责降水的神祇，如主风、主雨、主雷、主电之神，

^① 现青龙寺还保留有唐龙朔年间的石碑，但本人2006年前往该地考察时未能见到。据当地文管人员介绍，该碑存于库房。后幸蒙稷山县文物局刘彦俊先生告知部分碑刻内容，知其与该寺营建有关。另外，柴泽俊先生的《山西寺观壁画》一书中也曾提到该石碑。

其雩祭职能比较明显。而五岳帝君虽与四渎位于同一壁面，却被风雨雷电诸神隔开，并不相邻。这既不同于后世把五岳山神拆分为两个或多个独立小组，再与四渎神区别开来的水陆画构图形式，也不同于其他非水陆壁画的布局。在现存非水陆系统道教壁画中，四渎神往往与岳神同组或作为一个比较密切的集体出现，从中可以很明确地看出五岳、四渎的相互依存关系，如五岳庙、永乐宫、耀县南庵以及平阳府壁画等皆是如此。应该说，青龙寺壁画中五岳、四渎与风伯、雨师、雷公、电母的安排更为整体地体现了这些雩祭神祇间的关系，也更能凸显早期国家祀典对它们的影响。青龙寺雩祭之神的组成与北岳庙壁画较为相似，都是把五岳四渎与风雨雷电等神祇安排在一起。这一现象的出现，除了能够反映人类对山川等自然神的共同信仰外，还表明该信仰与国家礼仪制度有关。

在国家礼仪制度中，五岳与雩祭之神往往被安排在一起。最早的五岳四渎之祭进入国家常规礼仪始于汉宣帝时。《汉书·郊祀志》记载汉宣帝神爵元年（前61）制诏太常，云：“夫江海，百川之大者也，今阙焉无祠。其令祠官以礼为岁事，以四时祠江海洛水，祈为天下丰年焉。自是五岳、四渎皆有常礼。”^①从这段记载看，汉宣帝诏奉五岳四渎及其他水神的主要原因是因为这些神祇具有“祈为天下丰年”的功能。所以，也就是从这时起，在早期国家祀典中，五岳山神之后多有四渎等水神相随。如《后汉书·志七·祭祀（上）》部分载：“背中营神，五星也，及中宿五官神及五岳之属也。背外营神，二十八宿外（官）星，雷公、先农、风伯、雨师、四海、四渎、名山、大川之属也。”^②唐武后统治时期，五岳、四渎诸神被合并从祀于二至日。宋代，据《宋史》之《政和新仪》记载，五岳四渎及十二山神等，皆从祀太岁、太阴于灵贶殿，与之从祀的还有三皇、五方帝、日月、五星、二十八宿以及天地水三官等。^③以上是文献中有关五岳四渎与天地水三官同等排列的比较明确的记载。北岳庙壁画也绘有三官大帝，从以上记录可知，宋代的三官大帝级别已与五岳四渎等同。宋高

① 《汉书》，中华书局1962年6月版，第1249页。

② 《后汉书·志·祭祀》（上），中华书局，第3160页。

③ 《宋史·志》卷一百三，中华书局1977年11月版，第2509页。

宗时，曾命礼官举荧惑、寿星、岳镇、海、渎、农、蚕、风、雷、雨师之祀。元代，岳镇海渎也被立为常祀，紧随其后的为风雷雨师之祭。明代，改山川坛为天神地祇坛，将太岁、风云雷雨诸天神合为一坛，岳镇海渎及天下山川城隍诸地祇合为一坛。清代山川之祭与明代祭礼相似。

从历代对五岳四渎、风雨雷师的祭祀情况看，随着时间的推移，五岳与风雨雷师的关系越来越远，尽管明代把它们合为一坛，但天神、地祇的区别仍十分明显。这种天神地祇的划分实际上弱化了五岳、四渎与风雨雷师之间所具有的共性——雩祭职能，使最初人们信奉它们时所强调的主要功能逐渐分离。在以上诸位神祇中，只有作为天神的风伯雨师雷公的降水功能被保留下来，五岳四渎雩祭之职渐渐湮没不闻。

风伯雨师雷公的信仰由来已久，但电母则出现较晚，一般被看作雷公的派生物。在古代壁画中，云师也极少出现，尤其在现存壁画中，尚没有可以肯定其身份的图像，故而本文不对其形象进行探讨。对于风伯、雨师之名，早在王充的《论衡》中就已记载，称：“昔者黄帝合鬼神于西大山之上，驾象舆，六玄龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，虫蛇伏地，白云覆上，大合鬼神，乃作为清角。”^① 该段文字直接把风伯、雨师划归黄帝名下。同时，还把风伯雨师等定为天地间的大神，认为：“风伯、雨师、雷公，是群神也。风犹人之有吹煦也，雨犹人之有精液也，雷犹人之有腹鸣也，三者附于天地，祭天地，三者在此矣。”^② 这种把风伯、雨师、雷公定位为群神的认识一直延续到明清，在后来壁画中，这几位神祇往往一起出现，只不过有时会加上电母。

北岳庙壁画中即绘有雷公电母风伯雨师等图像，主要显示它们的降雨职能。相比而言，五岳四渎在壁画中所承担的降水职责不太明显，这与早期人们对它们能够大敛云雨的评价大相径庭。

与五岳四渎雩祭职能的弱化相反，雷公、电母、风伯、雨师作为负责降水的主要力量，仍克忠职守、尽职尽责。除此之外，一些非人格化的神

① 《四库全书·子部·杂家类·杂说之属·论衡》卷22，商务印书馆2005年版，第387页

② 《四库全书·子部·杂家类·杂说之属·论衡》卷25，商务印书馆2005年版，第400页

灵也在发挥它们的雩祭力量，如曲阳北岳庙壁画中的巨龙，突出的就是其降水之职。

龙，作为一种灵性动物，很久以来就与水密切相关。《左传·桓公五年》曾记载：“龙见而雩。”^①道教中也将龙作为降水的神物。据《云笈七签》卷一百二十之《青城丈人授黄帝龙鞭并降雨验》记载，黄帝曾授宁真人《龙畋经》，后僖宗皇帝中和元年（881）诣山修醮，是时县境亢旱，苗谷将焦。封醮之夜，龙吟于观侧，溪中风雨大至，枯苗再茂，县境乃丰。^②这种与龙有关的祈雨法在道教中极为流行，宋、明时期有多位道士演习此法。除此之外，还出现了取土造龙以及画龙祈雨法。据《宋史》卷一百二载：“咸平二年（999）旱，诏有司祠雷师、雨师。内出李邕《祈雨法》：以甲、乙日择东方地作坛，取土造青龙，长吏斋三日，诣龙所，汲流水，设香案、茗果、饗饵，率群吏、乡老日再至祝酹，不得用音乐、巫觋。雨足，送龙水中。余四方皆如之，饰以方色。”“景德三年（1006）五月旱，又以《画龙祈雨法》付有司刊行。其法择潭洞或湫泝林木深邃之所，以庚、辛、壬、癸日，刺史、守令帅耆老斋洁，先以酒脯告社令乞，筑方坛三级，高二尺，阔一丈三尺，坛外二十步，界以白绳。坛上植竹枝，张画龙。其图以缣素，上画黑鱼左顾，环以天鼇十星；中为白龙，吐云黑色；下画水波，有龟左顾，吐黑气如线，和金银朱丹饰龙形。又设皂幡，刎鹅颈血置盘中，柳枝洒水龙上，俟雨足三日，祭以一羖，取画龙投水中。”^③以上提到的两种与龙有关的祈雨方法都来自内廷，非民间所创。这说明宋时以龙祈雨的势头已经比较兴盛，之后，此风尚慢慢浸染民间。到明清时，人格化的龙王信仰大行其道，龙王庙已遍地开花，成为各地乡村所建最多的庙宇之一。

另外，各类水神在国家祀典外也开始另立山头。在一些地方性祭祀水神的庙宇中，风伯、雨师、雷公、电母等也被请到降雨现场，接受人们的

① 《十三经注疏之七·黄侃经义句读：春秋左传正义》（上册），（晋）杜预注，（唐）孔颖达等正义版影印本，上海古籍出版社1990年12月版，第109页。

② （宋）《云笈七签》卷一百二十；《道藏》（全36册）第22册，第833页。

③ 以上两条资料见《宋史》，中华书局1977年11月版，第2500页。

供祭。如山西洪洞水神庙元代壁画，描绘的是明应王接受地方官员祈请，为民降水之事。^①该庙东壁上部，即绘有风伯雨师等图像。而山西汾阳五岳庙水仙殿中，也有一些神灵在为民众巡行施雨。以上两处庙宇虽属地方祀神场所，但神灵信仰延续的仍是官方体系。不论是霍山下的明应王还是水神庙中的水神，都与国家对岳镇海渎以及天地水三官之祭有着密切关系。所以，尽管这些民间水神祭祀活动的表现手法与国家管制下的庙宇不同，但主神身份都源自国家祭祀系统。

二、岳庙碑刻与雩祭神祇地位的变迁

五岳与降水神祇的结合并不是一个偶然结果，而是有其根源。西岳庙汉《华岳碑》（已毁）曾记载，“山岳配天，乾坤定位。山泽通气，云行雨施，赋成万物。……建武之元（25），使二千石以岁时往祠，其有风旱祷请祈求，靡不报应……”；汉代光和二年（179）的修建纪录也云：“《周礼》职方氏华，谓之西岳，祭视三公者，以其能兴云雨，产万物，通精气，有益于人则祀之。”^②并称“自古泰山郕邑犹存，五岳同尊……因渎祭地，岳以配天。世主遵循，永享历年”，以及“惟风及雨，成我黍稷”^③。

以上两条史料是岳庙中有关岳神功用的较早记载，都与兴云雨、产万物有关。同时这些碑刻也表明了五岳与天帝的关系。在国家祭祀中，天地之祭最为隆重，而五岳正好处于天地之间。在人们认识中，五岳作为山岳中最为尊贵高大者，历代帝王对上天的告祭活动都要靠岳神传达。在早期告祭活动中，以帝王祈请天帝佑护的内容最多，而佑护的主题集中围绕江山社稷以及农业丰歉。

如北魏太延元年（435）就立庙于恒岳、华岳、嵩岳上，各置待祀九十人，岁时祈祷水旱。其春秋泮涸，遣官率刺史祭以牲牢，有玉币。^④

① 有关明应王名号，道教神仙典籍中未载，因其位于霍山之下，或可考虑其为霍山之主（现被认为是霍泉之主）。霍山，原为五镇之一，其神历有朝奉。其山下霍泉，为洪洞地区农用主要水源，至今仍汨汨不息。

②③ 《华岳志》（8册）（国图藏）。

④ 《魏书·礼志》卷一百八十一，中华书局1974年6月版，第2738页。

北周保定三年（563）大旱，朝廷派同州刺史达奚武祭西岳，结果祷雨有应。^①

到唐宋元明时，岳渎仍以司控云雨为能。

据《华岳志》卷四记载，大唐中兴克复两京后，在乾元元年（758），曾因两月不雨而由朝散大夫等官员到西岳金天王庙祈雨。

宋大中祥符年间，也因陕西干旱遣史至西岳祷雨。

元文宗天历二年（1329）四月，仍因陕西旱久遣史祷西岳。

在岳庙现存明代以前诸多碑刻中，即便有些碑刻不以祈雨为主题，其碑文也多少会涉及一点有关水的文字。如前面所引宋《敕赐西岳庙乳香碑》中就提到：“至于国家有水旱灾疠之兆，为民而荐诚者，亦非时而请谢焉。”但这种情况到明清时有所改观。虽然明清时仍有祷雪、祷雨文的出现，但已不再是帝王告祭岳庙的主要内容。下面，本人将《华岳志》所载西岳庙明清两代祀事汇集到一起，以考察两朝致祭主题的演变。之所以选择西岳庙祀事进行考察，主要因为该庙在唐玄宗以后未被高度崇奉过，不像东岳、中岳都因历史或地理原因接受过太多的皇家影响，不利于公平考察各个岳庙的整体情况。而北岳庙虽保存的历代碑刻较为完整，但由于北岳山神主水，所以，如果单独拿该庙明清两代碑刻比对恐怕也不足以说明问题。故而，本人决定选择西岳庙作为一个典型进行分析。

明代：

- 明太祖：1. 洪武三年（1370），定华山神号为西岳华山之神。
2. 七月，定春秋仲月祭山川。
3. 洪武十年（1377）八月，遣使祭之。
4. 洪武二十五年（1392），为分封诸王，遣礼部主事廖亮祭西岳。

- 明成祖：1. 永乐元年（1403），即位，遣道士曾维新祭。
2. 永乐四年（1406）七月，用兵安南，遣道士邓全礼祭。
3. 永乐五年（1407）五月，用兵安南，遣监生刘纯祭。

① 《华岳志》卷七，第3页。

4. 永乐九年（1411），因疫疠，遣户部侍郎王彰祭。

明仁宗：1. 洪熙元年（1425）嗣位，遣鸿胪寺少泉祭。

明宣宗：1. 宣德二年（1427）二月嗣位，遣应城伯孙杰祭。

明英宗：1. 正统元年（1436）正月嗣位，遣安远侯柳溥祭。

2. 正统二年（1437），祈谷，华阴知县王贯祭。

3. 正统六年（1441）正月，以二年冬至，今年春边地震，遣礼部右侍郎王士嘉祭。

4. 正统九年（1444）四月，以久旱，遣翰林编修吕原祭。

5. 正统十年（1445），以陕西灾疫，通政司右参议汤鼎祭。

6. 正统十一年（1446），复以灾疫，通政使司右通政王锡祭。

明景帝：1. 景泰元年（1450）闰正月嗣位，遣工科给事中霍荣祭。

2. 景泰五年（1454），务农，遣左春坊兼翰林院侍讲杨鼎祭。

明英宗：1. 天顺元年（1457）三月复位，遣礼科给事中张璿祭。

2. 天顺五年（1461），遣大理寺丞邱晟祭。

明宪宗：1. 成化元年（1465）二月嗣位，吏科给事中李和祭。

2. 成化四年（1468）五月，以灾沴命陕西巡抚陈价祭。

3. 成化九年（1473）四月，因用兵荒灾，遣礼科给事中霍贵祭。

4. 成化十三年（1477）六月，灾沴，命陕西巡抚余子俊祭。

5. 成化二十年（1484），因久旱地震命陕西巡抚郑时祭。

6. 成化二十年（1484）十月，复以陕西大旱地震，遣吏部左侍郎耿裕祭。

7. 成化二十三年（1487），因亢旱遣詹事府少詹事刘健祭。

明孝宗：1. 宏治元年（1488），遣成山伯王鏊祭。

2. 宏治六年（1493）五月，因久旱命陕西巡抚王宗彝祭。

3. 宏治八年（1495），总制三边都御史杨一清祈雪西岳。

4. 宏治十年（1497）四月，因亢旱命陕西巡抚许进祭。

5. 宏治十四年（1501）正月元日，地震，布政使司章元应祭。

6. 宏治十四年（1501）四月，因陕西地震，命陕西巡抚周季麟祭。

明武宗：1. 正德元年（1506）三月，以嗣位遣大理寺左少卿张鸾祭。

明世宗：1. 嘉靖十七年（1538）七月，以元储生，命华阴知县唐寅祭。

2. 嘉靖四十年（1561）八月，寿节，命陕西巡抚陈其学祭。

3. 嘉靖四十三年（1564）八月，寿节，命陕西巡抚裴绅祭。

明穆宗：1. 隆庆元年（1567）十月，嗣位，遣宁晋伯刘斌祭。

2. 隆庆二年（1568）六月，山西地震，命巡抚张祉祭。

明神宗：1. 万历十五年（1587），因灾沴命陕西巡抚王璇祷于西岳。

明怀宗：1. 崇正（即崇祯）元年（1628）五月嗣位，遣前都督府事清平伯吴遵周祭。

2. 崇正四年（1631），陕西灾旱，监察御史吴苏奉命赈抚，祷于西岳。

清代：

清世祖：1. 顺治十四年（1657），陕西旱，潼商道、汤斌祷雨。

2. 顺治十八年（1661）闰七月，遣都察院杨时祭。

清圣祖：1. 康熙六年（1667）8月，遣吏部侍郎梁清宽祭。

2. 康熙十五年（1676），遣内阁学士王敷政祭。

3. 康熙二十一年（1682），以疆宇荡平遣内阁学士翁英祭。

4. 康熙二十三年（1684），遣礼部侍郎牛钮祭。

5. 康熙二十七年（1688），孝庄文皇后神主升祔太庙礼成，遣銮仪卫銮仪使叶克舒祭。

6. 康熙三十二年（1693）四月，以关中旱灾遣皇长子祭华山。

7. 康熙三十五年（1696）正月，因岁歉遣户部左侍郎王士正祭。

8. 康熙三十六年（1697）八月，因寇平遣御史张鹏翮祭。
9. 康熙四十二年（1703），万寿五旬，遣翰林院侍读学士余志贞祭。
10. 同年冬十月，西巡守祠于岳祠。
11. 康熙四十八年（1709），复定元储，遣内阁学士孙柱祭。
12. 康熙五十二年（1713），万寿六旬，遣内阁学士查弼纳祭。
13. 康熙五十八年（1719），孝惠章皇后神主升祔，太庙礼成，二月遣翰林院侍讲陈世倌祭。

清世宗：1. 雍正元年（1723）登极，二月遣内阁侍读田文镜祭。

2. 雍正十三年（1735），陕西旱，二月巡抚陈宏谋祷于岳。

清高宗：1. 雍正十三年（1735），为乾隆帝登极遣翰林院侍读学士杨椿祭。

2. 乾隆十三年（1748），命潼商道李肖筠祭（省方）。
3. 乾隆十四年（1749），皇太后晋号慈宁，遣翰林院侍读学士文保祭。
4. 乾隆十五年（1750），皇后正位，十月，遣内阁学士额尔登布祭。
5. 乾隆十七年（1752），慈宁皇太后万寿，五月遣内阁侍读学士周长发祭。
6. 乾隆二十年（1755），以平定准格尔上皇太后徽号八月遣翰林院侍读学士德昌祭。
7. 乾隆二十五年（1760），荡平回部，遣内阁学士玛璘祭。
8. 乾隆二十七年（1762），皇太后万寿晋加徽号，正月遣宗人府府丞储趾祭。
9. 乾隆三十七（1772）年，皇太后万寿晋加徽号，正月遣宗人府府丞李友棠祭。
10. 乾隆四十年（1775），陕西巡抚毕沅祷雨有应奏闻钦颁御书。

11. 乾隆四十一年（1776），平定金川，遣内阁学士塘古泰祭。
12. 乾隆四十二年（1777），发内帑十二万命巡抚毕沅重修岳庙。
13. 乾隆四十四年（1779），颁发御制修岳庙碑文。
14. 乾隆四十五年（1780），颁发御书匾于岳庙。
15. 乾隆五十年（1785），万寿七旬，三月遣内阁学士胡高望祭。
16. 乾隆五十五年（1790），万寿八旬遣内阁学士依兰泰祭。

清仁宗：1. 嘉庆元年嗣位（1796），遣西安副都统花尚阿祭。

2. 嘉庆八年（1803），扫除白莲教匪，遣工部右侍郎初彭龄祭。
3. 嘉庆十四年（1809），万寿五旬遣内阁学士兼礼部侍郎陈霞蔚祭。
4. 嘉庆二十四年（1819），万寿六旬，遣都察院左副都御史和桂祭。

……^①

在以上所列明王朝在西岳庙的40次致祭活动中，有10次与抗旱、祷雪有关，18次与分封、嗣位、寿辰、元储降生等皇家事务有关，其余的与地震等灾沴有关。在清王朝咸丰以前总共33次祭祀活动中，有24次为嗣位、晋号、寿辰以及平定叛乱而祭，只有5次为祷雨、岁歉祭。以上史实反映了明清两代五岳祭祀的基本情况与发展轨迹，从中可以很明显地看出五岳祭祀重点在明清时已有所转移。这种变化在岳庙壁画及明清水陆画中也有一些体现。如北岳庙壁画继承的是宋元传统，虽经过明代重绘，但壁画主题未改，仍以五岳四渎及风伯雨师雷公电母的降雨功能为主。而岱庙壁画为清代绘制，其主题已完全摒弃了五岳原有的布敛云雨之职，把东岳

^① 因《华岳志》为清代编辑，所以，其祀事也只编到该书成书年代止。故而，清代礼祭西岳的记述终于咸丰元年。

大帝描绘成帝王出巡模样，更多地关注它管辖冥司的功能。而明清水陆画所反映的这一倾向更为明显。从明代毗卢寺壁画和稍晚的永安寺壁画神祇构成看^①，虽然两处壁画都收录了五岳四渎以及大部分水神，但相比之下，永安寺壁画中的地府神祇要比毗卢寺丰富得多。在永安寺壁画中，地府十王都被单独排列出来，而没有像毗卢寺以及元代永乐宫壁画那样把它们作为一个整体绘制在一起。这种分头排列的方式无疑提高了地府十王的地位^②，此种安排在某些方面与东岳岱庙壁画的表现手法不谋而合，都预示着清代负责惩戒职能的地府神祇地位的上升。

三、 国家观念下的水神谱系

五岳壁画及碑刻中水神地位的变化并不是一种漫无目的的随意性改变，而是始终逡巡在一个固定的框架中，该框架也并非临时构成，而是早已有之。

按早期史籍记载，最初帝王巡守五岳有多种目的，其一，即如《易》书所言：“先王以省方，观民设教”；其二，如《传》载：天子非展义不巡守，注云，巡守所以布德展义；其三，如《周礼》所载“职方氏，掌天下之图，王巡守，则戒于四方，考职事，无不敬戒”；其四，如《风俗通》载：巡者，循也，守者，守也，道德太平，恐远近不同化，幽隐有不得所者，故自躬亲行之。^③

从以上所列几种古代帝王巡守五岳的目的看，后世所有致祭活动都被囊括在此范围内。其中，祷雨禳灾是典型的“展义”行为。嗣位、寿辰、元储等都是为了告知天下，天子龙体康泰，后继有人。所以，尽管明清两朝祭祀五岳的主题有所改变，但并未脱离古人划定的巡守五岳的初衷，只不过与古代帝王所展示的祭祀主题略有变更而已，而这种变更正好反映了各个时代的政治倾向和社会风潮。

① 柴泽俊先生在其《山西寺观壁画》一书中将永安寺壁画认定为明代壁画，就本人实地考察看，该壁画为清代的可能性更大。其主殿匾额为清代题写，壁画构图与金妆风格也与明代壁画有很大区别。

② 尽管十王信仰源于佛教，但在明清水陆画中，普通民众更关注其职能而非身份来源，所以，地府神祇是当时佛道融合比较成功的部分。

③ 《艺文类聚》第3册，上海古籍出版社1982年版，第1081页

从现存的碑刻、图像及文字资料看，雩祭之神进入五岳谱系的原因首先是农业社会的需求。历代帝王对五岳的祭祀表面上看是祭告岳神，实质上他们是在祭告天帝。五岳只不过是他们告天的一条途径，就像《山海经》中所言，有些山可以通达天帝居所，有神人往来其间，五岳即是如此。而岳神作为山岳主宰，其地位虽在天帝之下，却可为民陈情。对此，岳庙碑文有所体现，如清代顺治十四年（1657）的《久旱祷雨文》称：“惟神念官吏士民悔过之诚，敷奏之帝，屏风伯，召雨师，云奔电趋，贻我来牟。使农夫饭妇知岳渎明神。果能阖辟阴阳，吐纳风雨，将益坚其信从之心，而淫昏之鬼自不能惑我民者……”^①此文中的“神”当指岳神，而“帝”则应指天帝，也即昊天上帝。天帝作为万神万民之主，关注臣民生计是其不可推卸的职责，正所谓国家以民为本，民以食为天。要想国家长治久安，必须让民有食可餐，有衣可穿。而所有这些，都有赖地上的物产。所以，农业是社会和谐的必要保障，直接关乎国计民生。故此，历朝历代帝王都不敢无视农业的丰歉，并普遍将雨水调匀、灾沴不侵作为一年的期盼。即便是并不太重视岳神的清代帝王，也同样认为“百谷蕃滋，端赖雨泽顺时霑足”。所以，雩祭之神进入五岳祭祀领域是农业社会的必然结果。

另外，从以上文字还可得知，风伯雨师雷公电母作为天上降水之神，并不直接接受岳神的命令，而是由天帝指派，这点与民间水神信仰不同。在民间祭祀水神的系统中，风伯雨师雷公电母是可以受地方神祇差遣的。如在一些龙王庙中，作为主尊的龙君们端坐上方，而风伯雨师雷公电母则站立在它们的下首，其上下级关系极为明确。^②所以说，尽管有些神祇在国家和民间的祭祀场所中都有其一席之地，但人们对它们身份、地位的认识和理解并不一致。而这种差异也恰好反映了民间信仰所具有的功利性和对神祇认识上的模糊性。相比之下，国家祭祀体制下的神祇系统要严密得多，其次是道教神祇体系。民间信仰往往是对以上两者以及其他宗教信仰

^① 《华岳志》第四册，第六卷，第51页。

^② 有关龙王与风雨雷电诸神的上下级关系可参见苑利的《华北地区龙王庙壁画中神灵世界的组织结构》一文，《西北民族大学学报》（哲学社会科学版）2004年第5期，第145页。

的杂取和糅合。有关这点，山西五岳庙的构置以及明清水陆画的神祇构成表现得最为充分。

雩祭之神进入五岳谱系的另一个原因是由于古代社会“国家——山河”观念的影响。首先，这一观念体现在所谓“普天之下，莫非王土。率土之滨，莫非王臣”等言论上，其次则体现在帝王巡守与封禅的行动上。以上两者都是皇权高度集中的体现，也是君权神授的展示。历代帝王作为地上君主是代表天来统治臣民的，其身份是天子，其职责是使其管辖范围内的子民衣食秉足，知晓礼仪。故而，巡守和教化都是古代帝王俯察民情、教化百姓的重要方式。而这两者又很好地统一在五岳祭祀中。

在五岳庙宇现存历代碑刻中，有众多内容都与这种以山河为代表的国家观念有关，如明代《祭中岳庙文》言：“政流教洽，百辟贤其贤而亲其亲；时和岁丰，万姓乐其乐而利其利。呼声动地，永庆万岁之尧年；秀色参天，载诞多方之吉士。”从而把政流教洽作为封建帝王管理国家的政绩。而在这些内容之前，其文辞则充满着对岳神赐与甘霖的期盼，称：“伏乞神力广运，灵贶丕厘。风云会而雷雨时，行沛甘霖于亟夏；日星明而霜雪若，降消氛侵于寰区。”^① 所以，在他们的认识中，天赐甘霖是上帝认可君王政绩的一个重要标志，也是国家得以运转的必要基础，故而，水的重要性不可忽视。而元代的《代祀中岳记》也把帝王通过五岳祭祀对民众施加影响的经过表现得淋漓尽致，该文称：“圣天子即位之九年，有旨敕光先体道诚明真人张奉御达合：永唯是五岳四渎，作镇华夏。膏泽生民，厥功懋哉。……用六月二十五日，敬至于中岳祠下。洛阳总管成伯禄，□税所大使常德，各以僚属来会。二十七日丁未，祇奉大礼，始终罔衍。既又大集境内道释，泊鰥寡老羸，劳赐之恩，咸用沾丐。”^② 尽管这次祭祀活动仅是一次代祭，但对当地臣民的影响还是极为深远的。而宋真宗的御制《醮告文》则从帝王本身层面上更为明确地指出五岳祭祀中的天地人神关系：“……夫国之所保者民，民之所尚者生，生之所切者食，食之所丰者岁。

① 《嵩岳文献丛刊》第三册，第595页。

② 同上书，第579页。

倪或疵癘靡作，富庶允等，寿元可期，顺成常洽。然后八荒之外，俗变风移；九服之中，道德齐礼。衣冠不异，何止于缓刑；文告靡施，孰烦于用武。是则天之祐也，神之顾也。敢不励乃志，惩乃心，以保乎盈成，以戒乎逸豫？兢兢为务，庶协于永图；翼翼在怀，实期乎来格。无任恳倒之至。谨告。”^① 宋真宗的醮祭文充满了对民生的关注和对上苍的虔诚以及对自己的告诫，该文辞让人看到的是一个能够令天帝和庶民都满意的帝王。在人们的理念中，似乎只有这样的帝王，才能建构天地人神间的和谐关系，使家国永固。正因为如此，具有国家象征意义的五岳四渎才会密切联系在一起，五岳壁画也才会把雩祭之神纳入其中。所以，国家——山河观念在五岳壁画建构中起着极为重要的作用。

壁画中能够明确表现这一思想的除了五岳四渎及山川诸神外，还有直接标有“山河”榜题的神祇本身。在毗卢寺壁画中，有一组神祇的榜题标为“山河二王众”，榜题下为两个帝王模样的神祇，一个服红袍，一个服绿袍，皆手中执笏，相对而视，似在商量某事（图3-2）。此类图像仅限于此处，说明此图像可能为当时出现的新形象。参考明清两代五岳祭祀主题的变更，该神祇形象的出现似乎暗示着明以来帝王对家国观念的新的认识。在以前的五岳祭祀活动中，帝王是作为百姓的代言人出现的，但明代以后，帝王意志达到极盛。尽管洪武三年朱元璋发布的诏改岳渎封号的敕文明确认定加封自然神是渎神行为，但他为岳镇海渎的改号行为同样具有渎神意味。在这次改号的背后，隐含的是皇权至上、帝王至尊的神人之争，最终，封建帝王君主战胜了传统中的天神地祇信仰，原有的为国家、民生而举行的五岳祭祀活动也渐渐改为为帝王皇位永固、身体康泰而祈祷。

但不管这种改变如何之大，五岳祭祀仍是封建帝王传播礼乐制度、昭示国家威仪的重要手段之一。通过对五岳的祭祀，封建帝王一次次掌握着沟通天地人神的权力，使国家统治秩序在民众心中进一步合法化。

^① 《嵩岳文献丛刊》第三册，第551页



图3-2 毗卢寺山河二王等众

第二节 方位、时序神祇

道教壁画中还有一些神祇因时序、方位特征而进入五岳谱系。其中五岳山神本身就既具有方位性，又具有时序性。五神分别代表着东、西、南、北、中五个方位，与五行观念相携从。而五神中又有四位分别执掌春夏秋冬，代表着寒暑交替、四季变化。五岳神的这些特征，在其他一些神祇身上也有所体现，如五星、二十八宿、南北斗、五方五帝等都具有方位性，而四值功曹、十二元神等则都与时序有关。

一、五岳壁画中方位神祇的构成及演变

在五岳壁画中，以上提到的众多方位神并没有全部出现，如五方五帝，虽与五岳关系密切（一般被看作五岳的上司），但在五岳壁画中并未安排它们的位置，倒是在历代水陆画中频繁地出现它们的影子，如山西青龙寺元代壁画、山西公主寺明代壁画以及河北毗卢寺明代壁画等。除五方五帝外，其余的方位神均在五岳壁画中出现过。如五星神，在陕西耀县南

庵和山西平阳府壁画中有其图像，永乐宫也绘有五星像，只不过该处五星没有作为五岳的对应物画在其对面墙上，而是跟随北方紫微大帝位居北壁之上。有关五星与五岳各代表天地分野的问题，前面已有所探讨，下面主要考察一下五星与五岳的关系问题。

五星与五岳一样，也是作为五行的派生物而产生的，故其形制和五岳神有较多的一致性。在道经《太上洞神五星诸宿日月混常经》中比较明确地记录了它们之间的关系：“木，岁星之精，其性仁，常以立春后甲乙日游于寺观，……善接对知者寻而问之，以礼待之，言论有所求者，但以心事白之，无不从允。若求钱财，俯对以仁，常取辰日伏于东岳。”^①在该段记述中可以很明显地看到木星与东岳山神的同源关系，其特质皆源自五行中的东方甲乙木。所以，它们所处位置也俱为东方。同样，火星为荧惑之精，其性礼，常以未日伏于南岳。土星，是镇星之精，其性常，常以辰日伏于嵩山。金星，太白星之精，其性义，常以戌日伏于华山。水星，辰星之精，其性智，常以戊己日伏于恒山。

五星作为天上神祇，其变化多预示地上吉凶。故而，历来为古人所重视。对五星所蕴涵的神秘寓意早在汉代时人们就已作出阐释。据《史记·天官书》载，五星作为五行之精，所有变化都与地上事务相对应，所谓“在野象物，在朝象官，在人象事”。若五星相合，是谓易行，“有德者受庆，掩有四方；无德者受殃，乃以死亡也”。而五星中若木与土合，则会出现“内乱、饥馑；与水合则为变谋、更事；与火合为旱；与金合为白衣会”等等。若火与水合则为焯，“用兵举事会大败；与金合为铄，为丧，不可举事，用兵从军为忧，离之，军卻；与土合为忧，主孽卿；与木合，饥，战败也”。而且，五星色彩的变化也具有吉凶征兆，如：“五星色白圜，为丧旱；赤圜，则中不平，为兵；青圜，为忧水；黑圜，为疾，多死；黄圜，则吉。”而五星同色，则天下偃兵，百姓宁昌。^②

可能正是鉴于五星与五岳的同源关系以及五星本身所具有的一些特

① 《道藏》（全36册）第11册，第429页。

② 以上内容引自《史记·天官书》第五，第1322页。

点，五岳壁画才多将它们纳入其中。只不过，壁画中的五星并不单纯由金、木、水、火、土五位神祇构成，而是以七曜、九曜或十一曜的名目出现。对此，本文第二章《神仙赴会图》部分已有所探讨。但对于五星特征来源，还需简单阐释。

以五星为代表的星曜神众一直是五岳壁画中比较“保守”的神祇，其神祇构成及形象特征变化不大。以五星服饰色彩及所执之物为例，在永乐宫、毗卢寺、公主寺以及平阳府壁画中所出现的木星都是中年男子形象，身着青衣、手中执桃。金星则为女子装扮，虽各处壁画中的金星所服袍服色彩不同，但都怀抱琵琶，且琵琶上都会裹一块或红或蓝或黄色的布。木星均以老人面目出现，身穿黄色袍服，有时手中会拄一根拐杖。水星也是一位女性神，其身份标志便是手中执笔，做书写状。火星则为武士打扮，身上的红色袍服可以标明其身份。

如上所述，五岳壁画中的五星形貌大致如此，虽历经多个朝代仍未有大的变化。关于五星服色，有些道教典籍有所记载，但并不能与壁画中的形象完全对应。如《太上洞真五星秘授经》称东方木德真君戴星冠，蹑朱履，衣青霞寿鹤之衣，手执玉简，悬七星金剑，垂白玉环佩。此记载除衣青霞寿鹤之衣与画面相符外，其他部分均有出入。^①至于该经对其他四位星君的记载，也只有服饰色彩各随方色，其他佩饰皆与木星相同，没有任何差异。

现存的五星形象，据王逊先生的考证，大约源于唐代的《七曜攘灾法》和僧一行译的《梵天火罗九曜》。以上两部经书中都有关于五星形象的记载，与现存壁画中的五星形象大致相同。^②这说明至少在唐代，五星形象就已定型，其形象可能源于域外。不过，在一些早期美术史籍中也有关于五星的记载，如果其记述可信，将有可能改变五星形象尽源于域外的看法。

有关五星图像的较早记录见于唐代张彦远的《历代名画记》，其《古

^① 《道藏》（全36册）第1册，第870—871页。

^② 王逊：《永乐宫三清殿壁画题材试探》，《文物》1963年第8期，第26页。

之秘画珍图》部分列有一些古画名称，其中有两处涉及到五星，一为《五星八卦二十八宿图》，一为《黄石公五星图玄图》。由于张彦远没有记载该画中的五星形象，所以，我们也就无从判断现存的五星形象是否与其记载中的五星同源。但从现存绘制年代最早的《五星二十八宿神形图》^①（或名《五星二十八宿真形图》）看，图中的五星同二十八宿一样都具有人格化特征，其中有些形象与译经中的五星有近似之处，如《五星二十八宿神形图》中的火星完全是驴头、六臂，且手中各执兵器的怪异形象（图3-3）。而镇星（土星），虽头上未戴牛冠，但所乘坐骑为牛（图3-4）。这些相似性说明《五星二十八宿神形图》很可能是对外来图像的摹绘。当然，这也并不排除现有的五星形象是内外两种画法相互糅合的结果。因为从现存壁画看，虽有些五星神的冠饰或执物仍保存着外来的特色，但其面貌已很少外来影响。五位神祇中除火星形象仍较为怪异外，其他都极为中土化。即便是火星，也不再像《梵天火罗九曜》中所描述的那样“形如外道，头戴驴冠，四手兵器刀刃”。现存道教壁画中的火星没有一个头戴驴冠，虽面貌狰狞且手执兵器，但也不再是四手的造型。其身份特征最明显之处是身穿红衣或有火相随，很明显受到了五行观念的影响。综合来看，现存壁画中的五星形象杂糅中外画法的可能性很大。

五星因五行而生，其进入五岳神祇谱系也因它具有五行的一些特征，尤其是五星所具有的护佑功能及相生相克原理，历来为帝王所重视，成为江山更替的重要讯息。据《元始天尊说十一曜大消灾神咒经》载：“五行推运，十一曜照临，……吾今示汝，下观星斗，看其行度，如有五星不顺，凌犯宫宿，照临帝土及诸分野，灾难竞起，疫毒流行，兆民死伤。”如想攘除此灾，就需“塑绘十一曜形仪于清净处，建立道场，严备香花灯烛，请命道士或自持念《十一曜大消灾神咒经》”。该说教之后还附有《五星神咒》，称“五星列照，焕明五方，水星却灾，木德致昌，荧惑消祸，太白辟兵，镇星四据，家国利亨”^②。从该段文字不难看出，五星的变

^① 关于此画来源，说法不一。一种观点认为是南梁画家张僧繇所绘，一种观点认为是唐人摹制。不管哪一种意见，都认为此画来源较早，非唐人独创。

^② 《道藏》（全36册）第1册，第866页。



图3-3 五星二十八宿之火星



图3-4 五星二十八宿之土星

化直接关系到封建帝王的社稷江山，也即五岳分布及归属问题。所以，五星才会被纳入五岳神祇谱系之中。

在五岳神祇谱系中，五星除具有分属不同方位外，还兼有佑护、禳灾等职责。二十八宿职能与其类似。

二十八宿作为星曜神的代表，也是五岳神祇谱系的重要组成部分。在陕西耀县南庵壁画中，二十八宿神被安排在主神身边，其位置比五岳四渎更为突出。

二十八宿虽也系方位神，但与五星不太一致。二十八宿代表的是东、西、南、北四个方位，不像五星还可以代表中央。之所以出现这样的差异，是因为两者的来源不同。五星源于五行信仰，而二十八宿则源自中国古老的四灵信仰，即东青龙、西白虎、南朱雀、北玄武。对于天文学中的二十八宿，学术界已多有讨论^①，而现在保存下来的图像，多以考古发掘的星象图为主。有关人格化的二十八宿图像的最早记载是唐代张彦远《历代名画记》所提到的《五星八卦二十八宿图》。而现存最早的二十八宿神图像仍为《五星二十八宿神形图》。

现存五岳壁画中的二十八宿神与《五星二十八宿神形图》中的图像有很多差异，但都带有人和动物的特征。道教壁画中的二十八宿神就多带有

^① 有关天文学中二十八宿研究，可参见江晓原：《十二宫与二十八宿：世界历史上的星占学》，辽宁教育出版社2005年5月版。

可以表明其身份的动物标志，而水陆画中的二十八宿，因标有榜题，所以，其身份比较容易辨识。而且，当年王逊先生对永乐宫壁画中的二十八宿名称、所佩动物标志以及所属方位次序等都做过极为细致的考订，足资借鉴。

至于二十八宿神何时被纳入五岳壁画神祇谱系，目前还没有太多资料可以证实。道教史籍《四斗二十八宿天帝大策》中虽载有二十八宿名称，但对其他内容未作过多介绍。倒是《云笈七签》卷二十四《二十八宿》部分对这些神祇有所描述：“甲从官阳神也，角星神主之，阳神九人，姓宾名远生，衣绿玄单衣，角星宿主之。乙从官阴神也，亢星神主之，阴神四人，姓扶名司马，马头赤身，衣赤缙单衣，带剑，亢星神主之……”^①该经中的二十八宿分别与天干、地支以及八卦结合在一起，负责掌管各个宫位，其造型多为兽首人身，与壁画中的形象并不完全一致。

另一部道经《太上洞神五星诸宿日月混常经》也对二十八宿之状貌、行为有所记载，称角星常以立春后寅卯日游于寺观中，“形少髭鬣，参问禅礼，理无所敌。或游于酒肆，自饮。乐衣青苍衣。识者求之，多示人养生播种之术。”“亢、氏、房三星之精，常以寅卯日同行，衣青苍衣，皆乘驄马，游于人众中或大斋会处，容貌殊异，头上微有紫气。即是求之，多与人救世之术，不令贫苦……”^②应该说，这种描述已经比较接近壁画中人格化的二十八宿形象，只是未能明确其作为一个集体所具有的职能。

对二十八宿作为一个群体的职能描述出现在明代小说中，如吴承恩的《西游记》就多次提到二十八宿，其中第六十五回《妖邪假设小雷音，四众皆遭大厄难》说的是二十八宿协助唐僧师徒战胜妖魔鬼怪之事；第九十二回，则为孙大圣请二十八宿中的四木禽星——角木蛟、斗木獬、奎木狼、井木犴帮他捉拿犀牛精的故事。在这些记载中，二十八宿都是作为天神听从玉皇大帝调遣的，其职能为天上的护卫。而同一时期的另一部小说《封神演义》也对二十八宿管辖范围有所涉及，其中对斗金牛的描述为：

① 《道藏》（全36册）第22册，第180页

② 《道藏》（全36册）第11册，第430页

“五岳三山任意游，访玄参道守心修。”以上记载说明二十八宿贵为天神，其管辖范围遍及天上人间。正因为如此，一些研究者才认为：二十八宿用处很多，它们被天文学家利用，以正四时，舆地家利用，以辨九州，军事家利用，以定方向。^①那么，当其进入道教五岳谱系时就应该算是对五岳神祇谱系的完善了。

二、五岳壁画中时序神祇的构成及演变

在五岳壁画中，除上面所谈的方位神祇外，还有一些时序神也在发挥各自的作用，其中比较典型的为十二元神及四值使者。

十二元神指子、丑、寅、卯等十二地支神，也称十二元辰、十二相属，以十二生肖记名。壁画中的十二元神头冠、手中或身边往往绘有鼠、牛等动物图像，以示其身份。

十二元神名称不知始于何时^②，但其名称应与十二地支相关。汉代蔡邕的《月令章句》对天干地支的发明者有所交代，称黄帝大臣大桡“采五行之情，占斗纲所建，于是始作甲乙以名日，为之乾；作子丑以名月，谓之枝。乾枝相配，以成六旬”。而前蜀冯鉴在其《续事始》中则将这一发明归功于黄帝，称“黄帝立子丑十二辰，以明月，以名兽，配十二辰主之”^③。

据考古发掘可知，至少在秦以前，人们已经开始将十二地支与十二种动物对应。如1975年湖北云梦县睡虎地十一号墓出土的竹简，就直接将子、丑、寅、卯与鼠、牛、虎、兔等几种动物对应起来。^④而东汉王充的《论衡·物势》也载有十二相属之事，称“寅，木也，其禽虎也。戌，土也，其禽犬也。丑、未，亦土也，丑禽牛，未禽羊也。木胜土，故犬与牛

① 宗力、刘群：《中国民间诸神》，第78页。

② 对于十二元神源于何时，前人对此意见不一。清代学者赵翼认为生肖最早源于我国北方的游牧民族，他在《陔余丛考》中说，盖北俗初无所谓子丑寅之十二辰，但以鼠牛虎兔之类分纪岁时，浸寻流传于中国，遂相沿不废耳。而郭沫若则认为生肖是外来信仰，他在《甲骨文字研究·释支干》中称十二生肖于巴比伦、埃及、印度均有之，然均不甚古，无出于西纪后百年以上者。意者此始汉时西域诸国，仿巴比伦之十二宫而制定之，再向四周传播者也。

③ 以上两条引文转引自吴裕成：《生肖与中国文化》，人民出版社2003年10月版，第18-19页。

④ 李零：《中国方术考》，人民中国出版社1993年12月版，第208页。

羊为虎所服也。亥水也，其禽豕也；巳，火也，其禽蛇也；子亦水也，其禽鼠也；午亦火也，其禽马也。水胜火，故豕食蛇。火为水所害，故马食鼠屎而腹胀。曰：审如论者之言，含血之虫，亦有不相胜之效。午，马也。子，鼠也，酉，鸡也。卯，兔也。……亥，豕也。未，羊也。丑，牛也。……巳，蛇也。申，猴也……”^① 该记述不但将时间与动物联系在一起，还对其与五行的关系有所交代，认为十二元神系由五行演变而来。而且，其中涉及的属相与现在壁画中的信奉系统已完全一致。

十二元神在道教壁画中出现较为频繁，永乐宫以及传为平阳府的壁画中都有该图像，均是作为地祇与五岳四渎同列一壁（图3-5）、（图3-6）。但十二元神在岳庙壁画中并没有地位，究其原因，可能是由于岳庙壁画较道教壁画的神祇系统更为纯粹的缘故。岳庙壁画中的五岳山神本身已具有时间特征，所以，就无需再将时序神纳入了。与时序神命运同样的还有上面提到的方位神，在岳庙壁画中，也没有出现五星等方位神。这两类神祇在岳庙壁画中的缺失并不说明它们的地位不像其他神祇尤其是雩祭神那样重要，而是恰好证明了五岳山神本身所具有的强大包容性。

与十二元神相比，四值使者的命运更是如此。四值使者是道教所奉的值年、值月、值日、值时之神，负责一些指令的承启传递。在道教壁画及国家岳庙壁画中皆没有其图像，只有地方岳庙壁画及水陆画对其格外重视，如元代汾阳五岳庙壁画、青龙寺壁画以及明代公主寺壁画、毗卢寺壁画等等皆有其图像。这一差异表明民间对时序问题更为关注。而且，在民间信仰中，凡负责降水的事情多离不开四值使者。它们一般会作为天帝派遣的监雨官出现，对降雨区域、时间、大小负责监管，之后回报天帝，这种严密的计量手段完全是农事所需。

尽管国家管理下的岳庙没有绘制十二元神及四值使者图像，但庙内五岳碑文对雩祭区域、时间的规定与其意相同。如《泰山志》所记明代几次祷雨活动都涉及降雨的具体方位和时间问题。

^①（东汉）王充：《论衡·物势》卷二，《四库全书·子部·杂家类·杂说之属》，商务印书馆2005年版，第317页。



图3-5 永乐宫三清殿东壁十二神部分



图3-6 《神仙赴会图》西壁十二元神

礼部侍郎刘吉的《代祀记》开头即称：“成化癸巳夏，山东大旱。”

学士许彬撰的《东岳灵应碑》也称：“景泰癸酉（1453），山东告饥，……旱暵方炽，抵泰安，登东岳，自为文告之。时五月十五日也。是夕霖雨大澍，远近沾足，民老稚相庆幸。”

都御史翁世资《祷雨有感碑》也言：“成化八年（1472）自正月至四月不雨，泉源涸竭，布种于土者弗生。……癸卯、甲辰，风雨时至解坛，雨大澍连日，六郡境内罔不溥遍，人心大悦。”

而督学金事毕瑜所撰《泰山灵应碑》则称：“山东合齐鲁封疆为藩，属郡有六，而泰山雄峙其间。……秉诚特与神誓盟，赫然上诉于帝庭。云油雨沛枯槁兴，幽明感通和气蒸。平畴不耒秋有成，呻吟化作讴歌声。”^①

同样，早期人们对风伯、雨师诸神的探讨，也直接将其职能与四时变迁、水旱灾害联系在一起，如王充《论衡》就称：“群神谓风伯、雨师、雷公之属。风以摇之，雨以润之，雷以动之，四时生成，寒暑变化。日月星辰，人所瞻仰。水旱，人所忌恶。四方，气所由来。山林川谷，民所取材用。此鬼神之功也。”^②

所以，在古代，人们是将方位、时序与降水作为一个整体进行考虑的。因为降水时间直接关乎农事，而农事问题又直接关乎国计民生，所

① 以上引文皆源自《泰山志校证》，周郢校，黄山书社2006年5月版，第48-52页。

② 王充：《论衡》，《四库全书·子部》，第401页。

以，时序、方位神进入五岳图像谱系也就成为农业社会的一种必然。

第三节 福佑、惩处神祇

一、三官大帝、送子神祇职能与图像演变

在五岳神祇图像中，有一部分神祇具有福佑子民、攘灾去难的功能，三官大帝即是其中之一。

三官信仰源自东汉，据《三国志·魏书》卷八注释引《典略》载：“光和中，东方有张角，汉中有张修。骆曜教民緇匿法，……修法略与角同，加施静室，使病者处其中思过……为鬼吏，主为病者请祷。请祷之法，书病人姓名，说服罪之意。作三通，其一上之天，著山上，其一埋之地，其一沉之水，谓之三官手书。”^①此三官手书通达地即为三官大帝。之后，三官信仰逐渐扩展，到唐杜光庭时已被广泛认可。杜光庭《洞渊神咒经序》中曾提到：“玉皇天尊虑鬼神之肆横，灾害于人，常命五帝三官，检制部御之。律令刑章，罔不明备。”^②在杜另一首醮词《上元玉局化众修黄箓斋词》中也提到“三官纪过，五帝司非，凭此忏祈，皆希洗荡。赐臣等寿龄延永，禄祚遐长，灾厄蠲消，冤讎和释”^③等内容。从这些记载可以看出，最初的三官信仰虽仅限于为人请祷方面，但已含有浓厚的护佑性质。

宋时，三官大帝之祭已载入祀典，成为继三皇、五方帝、日月、五星等众天神之后从祀岁星的主要神祇，三官之后为五行、九宫、八卦、五岳、四海、四渎、十二山神等。这种神祇排列方式说明当时的三官信仰恰好处天地神人之间，其职能为一种纵向空间管理形式。

另外，《宋史·志》还载有三元灯会之事，称“三元观灯，本起于方外之说。自唐以后，常于正月望夜，开坊市门然灯。宋因之”^④。这种三元

① 《三国志·魏书》卷八，中华书局1959年12月版，第164页。

② 《全唐文》卷九百三十二，中华书局1983年11月影印版，第9708页。

③ 《全唐文》卷九百三十五，中华书局1983年11月影印版，第9735页。

④ 《宋史》，中华书局1977年11月版，第2697页。

灯会也源于三官信仰，从唐至宋一直延续至今。现在，一些民间仍保存着这一习俗，在三元日人们会举行游艺或祭祀活动。

对三官和三元之说，道经中也多有记述。如《元始天尊说三官宝号经》载赤脚大仙问元始天尊如何拯救下界生民之事，天尊告知“得道神仙皆从三官，保举下方生人。但持三官宝号，能除厄难，悉皆消灭……上元一品，赐福天官，紫微大帝。中元二品，赦罪地官，清虚大帝。下元三品，解厄水官，洞阴大官。三元主宰，三百六十应感天尊”^①。

而《三官灯仪》也提到他们的职能，认为三官负责“考校，赏功过以无私。……上中下元当三官考校之辰，乃九天赐福之会所，以斋戒身心精崇”。并对三官与阴曹地府的关系稍加交待：“上元一品九气赐福天官紫微大帝一切神仙诸官……伏愿冲鉴融明纯禧赐善北都幽籍，永诔不朽之名。中元二品七气赦罪地官清虚大帝一切神仙诸灵官，伏闻太阳殿上仰大道之清虚，洞阴阙中瞻元君而洞耀，五岳八纮之类，会校录于庆生九幽三府之流……下元三品解厄水官阳谷神王一切神仙诸灵官……大帝主洞阴之道，定川源之品。……下元解厄，金阙洞阴。大帝水君，清泠之神。乘云御气，搜捉邪精。驱雷逐电，海晏河清。平波伏浪，役使风云。”^② 河北曲阳北岳庙东壁所绘三官与雷电等神当是以上观念之产物。

北岳庙壁画中的三官分别服紫、红、绿袍服（图3-7），这与其他寺观壁画中的三官像略有不同。如永乐宫天地水三官分别服青、黄、红袍服（图3-8），河北毗卢寺壁画中的三官分别服青、黄、蓝袍服（图3-9），耀县南庵三官分别服白、绿（青）、红袍（图3-10），山西高平万寿宫三官分别服青、黄、白袍服（图3-11）。由以上几处三官像可知，天官服青袍、地官服黄袍是一种较为常见的现象，但这并不排除天官、地官可以服其他颜色袍服的可能性。在《海外藏中国历代名画》卷轴画中也留存有三官像，其袍服颜色就没有特别明显的区别（图3-12）、（图3-13）、（图3-14）。

^① 《道藏》（全36册）第2册，第36页。

^② 《道藏》（全36册）第3册，第570页。



图3-7 北岳庙三官像



图3-8 永乐宫北壁天地水三官



图3-9 毗卢寺三官大帝众

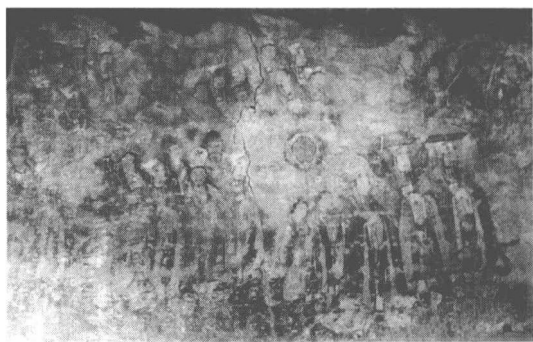


图3-10 南庵三官像

北岳庙壁画中的三官图像极为模糊，似曾被人刻意涂抹过，所以，其袍服色彩是否保持原样已很难确定。但即便服饰色彩有变，其信仰在壁画中仍保持着相对稳定性。至于后来民间将天官装扮成送子神模样，是极端世俗化的结果，与壁画中的三官形象还是有一定距离的。应该说，壁画中的三官图像更能代表这一信奉体系的原始状态。

三官进入五岳神祇谱系并非道教神祇的拼凑，而是有其渊源。因为人类对天地水的祭祀都可在山岳祭祀中得以体现，如人类告祭上天时需要借助岳神，因为山岳离上天最近。而祭祀地母也离不开岳神，因为山岳因土



| 图 3-11 高平万寿宫三清殿三官像 |



| 图 3-12 天官像 |



| 图 3-13 地官像 |



| 图 3-14 水官像 |

堆积而成。至于水神的祭祀则更与山岳有着密切关系，因为山岳可以兴云致雨。而且，在早期信仰中，水是冥界的代表，而以泰山为代表的山岳又有执掌冥府之职，对此，上面所引《三官灯仪》已交代得比较清楚。而且，山岳作为冥府所具有的增福延寿之职也不是唐宋以后兴起的产物，最起码汉代时就已存在。《后汉书·礼仪志下》载，当皇帝生病时，太尉会告请南郊，司徒、司空则告请宗庙，并告五岳、四渎、群祀，并祷求福。而三官手书则是这一祈福活动的变体，古人借助手书形式请求三官福佑的心理倾向是极为明显的。所以，对三官的信奉实际上是人类对自身从天上到地下即天地水三界护卫体系的完善。

关于五岳壁画中的送子神祇，也是一个非常重要的主题。在五岳壁画尤其是水陆画中有一些女性送子神。对这部分神祇身份演变过程的探讨有可能洞悉到从国家到民间历代奉神体系的变因。

如青龙寺壁画所列道教诸神中有一位神祇名为玉仙圣母，该神在宋时就被作为送子神供奉。据宋人钱恂的《钱氏私志》记载，当时曾流行到玉仙圣母处求子的信仰，原文为：“贤穆乳母，永嘉董夫人。一日，入禁中，慈圣问云：‘主以未得子为念，为甚不去玉仙圣母处求嗣？’董奏云：‘都尉不信，须是官家娘娘处分。’后数日，先王入禁中，上笑云：‘董婆来娘娘处，说都尉来。’先王惶恐谢罪，钦圣云：‘别没事，只是娘娘要教主去玉仙求嗣，董奏云都尉不信。’先王奏：‘既得圣旨，安敢不信！’遂择日与贤穆同诣玉仙，止留知观老道士一人祝香祈祷。道士见贵主车服之盛，歆艳富贵，云：‘愿得贫道与大主做儿子。’归而有娠。明年四月十五日，先王欲赴朝，贤穆云：‘我昨夜梦见玉仙观知观来与我作儿子。’亟遣人诣庙祈祷，且问道士动静。云：‘知观自去年大主上庙后便不安，不下床多日矣。’知观在房内闻人声，问云：‘甚处人来？’报云：‘钱大主临蓐，斋香烛祈祷。’笑云：‘来催我也。’是日，告殂。大父宝阁善推步，午时遣人来报先王云：‘若今日酉时生，是个有福节度使。’伯兄果酉时生，平生淡薄，寿享七十有九。”^①

^① 《四库全书·子部·小说家类·钱氏私志》，第72页。

尽管该段引文中玉仙圣母并未现身，而是由道人自己直接投生到官宦人家，但仍传递了这样一条信息，当时确实存在着女仙送子信仰。

只不过，在后世壁画中，仅有青龙寺一处尚留有玉仙圣母名号，其他地方均已湮没不闻。那么，是什么原因使宋时兴盛之极的玉仙信仰彻底消失了呢？元、明两代壁画中女性神祇的身份变更似可说明这一问题。

在青龙寺壁画中，玉仙圣母是与后土圣母、元君圣母以及鬼子母同时出现的，故而该神祇身份应该有别于以上所列其他诸神。又由于鬼子母为佛教神，其身份不易和道教神祇混淆。而元君圣母头戴道冠，说明其身份不同于其他帝后装扮者。所以，要考察玉仙圣母的演变过程，只需围绕道教壁画中身份不同于后土圣母的其他女性神祇即可。

在后世壁画尤其是标有榜题的水陆壁画中，与后土圣母身份不同但又同时出现的道教女神为天妃圣母，如山西公主寺壁画，就既绘有后土圣母像又绘有天妃圣母像（图3-15）、（图3-16）。而河北毗卢寺则干脆只绘天妃圣母（图3-17）。所以，从明代水陆画的奉神系统看，天妃圣母很可能即是玉仙圣母的替代者。

关于玉仙圣母的来历，前人未有考证。参考其出现时间，似与泰山碧霞元君有一定关联。

据《古今图书集成·神异典》卷二一所引明代王之纲《玉女传》云，泰山玉女传为黄帝时七位得道女子之一，名为玉叶。后泰山玉女神、玉女池皆据此而来。宋真宗东封时曾光顾玉女池，见泉水忽瀑，清泚可鉴，味甘美。旁有玉女石像。王钦若请浚之，并易之以新的玉石像，构昭真祠祀之。明代尹龙所谓世传天仙玉女碧霞元君之祠始于此。明代弘治间更祠名为灵应，嘉靖间再更碧霞。^①

以上记载应该是史籍中有关碧霞元君内容比较详细者，文中所言嘉靖间再更碧霞之名颇为可信。因为王之纲所处年代为隆庆末年，紧邻嘉靖朝，其说法应该有据而来。但这次更名并不代表明代以前就有碧霞封号，

^① 宗力、刘群：《中国民间诸神》，第321页；另外，有关碧霞元君问题还可参见1929年罗香林在国立中山大学《民俗》杂志上发表的《碧霞元君》一文。



图 3-15 公主后土圣母众



图 3-16 公主天妃圣母等

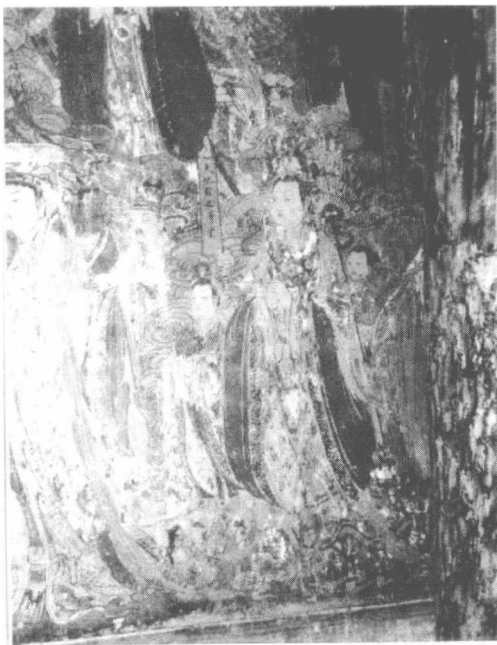


图 3-17 毗卢寺天妃圣母等众

而只是说明嘉靖朝以前可能已有此名。所以，其文中所称天仙玉女碧霞元君之说并不能作为宋代就有此封敕的证据，更无法将碧霞元君之名强为宋真宗所封。所以，真宗之后宋仁宗直至元代很可能对泰山玉女另有称呼，或为天仙玉女、玉仙圣母、玉仙娘娘亦未可知。不过，碧霞元君送子之职很可能是宋时玉仙圣母信仰的延续，及至明清，即便是更名为碧霞元君后，泰山玉女仍主妇女多子，并负责保护儿童，后世民间多以送子娘娘、泰山娘娘称之。^①

道教壁画中接替玉仙圣母并与其有着同样职能的道教女神还可能有天妃圣母。天妃圣母原是宋代由民间开始供奉的一位女神，按记载该女生于五代（或言宋太平兴国四年生），宋雍熙四年（987）化去。南宋时已有专奉林夫人的庙宇。据《夷坚支志·丙》卷二十九载：“兴化军境内，地名海口，旧有林夫人庙，莫知何年所立，室宇不甚广大，而灵异素著，凡贾客入海，必致祷祠下，求杯珎，祈阴护，乃敢行。”^②《元史·祭祀志》称“南海女神灵惠夫人，至元中，以护海运有奇应，加封天妃神号，积至十字，庙曰灵慈”^③。《历代神仙通鉴》卷十九载，宋宣和年间遣路允迪出使高丽，中流风作，诸船皆溺，惟路舟因神女护持得以泊一岛上。岛上立有女贞庙，允迪至庙祭之，遂获安济。后皇帝敕封该神为灵应夫人。累封天妃，证位碧霞元君。^④

至此，已出现由皇家封敕的两位碧霞元君。而《封神演义》第九十九回在姜子牙封神一章，余化龙也被封为主痘碧霞元君。由此看来，现在所传碧霞元君之名并非泰山玉女所独有，而可能是以上几位神祇的统称。在现存碧霞元君祀祠中，多有眼光娘娘、送子娘娘或主痘娘娘相伴，这种名称的同一性似乎也暗示着其职能的渐渐趋同。

而且，这种职能的趋同还不仅仅限于送子、护子方面，据《三教源流

① 该内容载于《民间新年神像图画展览会》，转引自宗力、刘群著《中国民间诸神》，第325页

② 《四库全书·子部·小说家类·异闻之属·夷坚支志（丙）》卷二十九，第616页

③ 《元史》，中华书局1976年4月版，第1904页。

④ 转引自宗力、刘群《中国民间诸神》，第196页。原文载于《古今图书集成·明伦汇编·官常典》部分，称明崇祯帝封天妃为碧霞元君，之后又解释说：按《使琉球杂录·天妃》“明庄烈帝封天仙圣母青灵普化碧霞元君，已，又加静贤普化慈应碧霞元君”。

搜神大全》记载，天妃为莆田林家女儿时就生有神异，逝后“人亦多见其与从侍女，疑西王母，……然尤善司孕嗣，一邑共奉之，……凡有不孕者随祷随应”。随之也记录了路允迪出使高丽之事，所述甚详，并称明成祖时郑和通西南夷曾向该神祷告，结果出行平安，后遂被敕封为“护国庇民妙灵昭应弘仁普济天妃”，并赐祠京师，“尸祝者遍天下矣。”^①而按《莆田县志》，称林女通悟秘法，预知休咎事，乡民以病告辄愈。升化后里人祠之，雨旸祷应。《八闽通志》以及《使琉球杂录》也记载了天妃救旱之事。^②

从以上记载看，天妃职能极为广泛，与泰山碧霞元君比较相似。而且，其神祇职能的演变轨迹也比较接近，都具有“三姑六婆”式成神经历^③，而尤以天妃的神变过程最为清晰。她系由最初世俗林家的女儿逐渐被神化的，其职能也由单一的保护航运变为执掌孕嗣、病愈、雨旸等。这种职能的变化表明了其信仰在推广过程中的演变轨迹。天妃信仰的兴盛源于元明航海业的发展，但随着该信仰在全国各地的贯彻推广，内陆地区的信奉功能开始转变，因为天妃原有的保护海上航运的功能对大多数内陆信奉者而言已无实际意义。所以，孕嗣、病愈、雨旸等与人们休戚相关的职能便被渗入进去，而这些职能与泰山碧霞元君之职几乎完全相同。

所以，虽然说天妃圣母在一些明代水陆壁画中取代了具有赐子功能的玉仙圣母，但因为其职能的变化反倒使其原有的护航特征逐渐淡化，慢慢成为与泰山碧霞元君及西王母一样融多项职能为一身的女神。

不过，天妃圣母信仰的流行并不是习俗所致，而是国家力量推动的结果。如果没有元、明航海事业的发展，恐怕很难有天妃信仰的普及。直到今天，台湾及东南亚民众对天妃的信奉活动仍如火如荼，只是他们多以妈祖称之，其信奉目的也与天妃的最初职能更为接近。^④

同天妃圣母一样，泰山碧霞元君信仰在明清时期也极为兴盛。尤其是

① 《藏外道书》（全36册）第31册，第783页。

② 详情可参见《古今图书集成·神异典》卷二十八，或宗力、刘群著《中国道教诸神》，第395页。

③ 此语出自罗香林《碧霞元君》一文。

④ 据《陔余丛考》卷三十五载，土人呼神为妈祖。倘遇风浪危急，呼妈祖，则神披发而来，其效立应。若呼天妃，则神必冠帔而至，恐稽时刻，妈祖云者，盖闽人在母家之称也。

在华北地区，人们敬奉泰山娘娘的势头足可与东岳大帝相媲美。据明末刘侗、于奕正的《帝京景物略》卷三所引“稗史”载，天仙玉女碧霞元君祠奉日广，香火自邹、鲁、齐、秦，以至晋、冀。由此可见，明代以来北方地区信奉泰山娘娘的现象仍是比较普遍的。^①

明代以来，由于天妃圣母与碧霞元君在职能上具有诸多相似性，图像上又没有可以表明其身份的标志物，所以，后世很难区分它们。而且，天妃圣母与西王母的特征也很接近，在当时已难以辨识。这种女性神祇特征和职能的模糊性虽为后人判断殿堂主尊身份带来一定麻烦，但也为人们提供了明、清道教信仰中，神祇职能融合、身份淡化的证据。

所以说，尽管青龙寺壁画中的玉仙圣母只在宋元神祇信奉系统中停留了比较短暂的一个阶段，但其具有的承上启下功能却令后世难忘。继玉仙圣母之后，天妃圣母、碧霞元君粉墨登场，开始了新一轮女性道教神祇的塑造。而所有这些变化，都是社会变迁中道教神仙谱系不断演化的结果，也是国家、民间宗教信仰间相互借鉴、相互影响及融合的必然。

二、地府神祇的构成及演变

元代以来，寺观壁画中出现了大量地府神祇。在永乐宫、东岳岱庙、毗卢寺、公主寺、永安寺壁画中，酆都大帝、地府十王、典狱功曹等形象多有出现。尤其是明清水陆画中，这一类神祇明显增多。对地府神祇图像中地府十王、泰山府君以及酆都大帝来源及演变过程的探讨，将有助于了解古代社会儒道释三教合流的发展脉络，并明晰其变更根源。

有关佛教地狱十王图像，前人已有过比较深入的探讨。^②而道教地府十王信仰源自佛教的观点也已成为人们共识。但由于道教十王信仰具有一

^① 民俗学者对碧霞元君有过较深入的研究，详情可参见叶涛《论碧霞元君信仰的起源》、邢莉《碧霞元君道教女神》见 <http://www.chinataoism.org/showtopic.php?id=1263#pagetop>（中国道教协会主办）。

^② 有关地狱十王的研究可参考罗世平先生《四川唐宋佛教造像的图像学研究》中“地藏与十王图”，佛光出版社2003年10月；林廷毅：《唐代的幽冥世界观：地狱十王信仰结构与流变的探讨》，台湾东海大学历史系2005年硕士论文；〔德〕雷德侯：《万物》，三联书店2005年12月；以及日本学者松本荣一：《敦煌画研究》；禿氏祐祥、小川贯一：《十王生七经》；江玉祥：《西南丝绸之路研究·中国地狱十殿信仰的起源》，四川大学出版社1995年等。

定复杂性，涉及到中外文化交流以及佛道与中国民间信仰相互融合等问题，所以仍值得关注。

对于佛教十王与中国民间信仰相互融合问题，罗世平先生在其所著《四川唐宋佛教造像的图像学研究》中早已指出，他认为外来神祇信仰“在经过中国文化传统的吸收消融之后，也被纳入民间固有的诸神体系，以另一番面貌供人瞻敬”^①。具体到地府十王，其所呈现的“另一番面貌”展示的是古人“改梵为夏”的过程，具体体现则在于佛道信仰的融合。但在佛教地狱信仰进入中土且发生作用之前，泰山鬼府和幽都则为汉人地府信仰的代表。

较早记载泰山鬼府的文字见于《后汉书·乌桓鲜卑列传》第八十：“（乌桓）使（犬）护死者神灵归赤山。赤山在辽东西北数千里，如中国人死者魂神归岱山也。”^②同书《方术列传》第七十二下云：“（许峻）自云少尝笃病，三年不愈，乃谒太山请命，行遇道士张巨君，授以方术。”^③而汉应邵《风俗通义》云：“俗说岱宗上有金莢玉策，能知人年寿修短。武帝探策得十八，因读曰八十，其后果用著长。”^④晋人张华所编《博物志》卷一称：“泰山一曰天孙，言为天帝孙也。主召人魂魄。东方万物始成，知人生命之长短。”^⑤《三国志·魏书》卷六注释引《汉末名士录》载：“（胡母）班尝见太山府君及河伯，事在《搜神记》，语多不载。”^⑥而《搜神记》卷四则详细记载了胡母班为泰山府君附书于其婿河伯，并请求府君为亡父免除苦役之事。^⑦

对于以上泰山治鬼之事，顾炎武《日知录》卷三十多有考证。除此之外，他还引用了许多古诗词以印证岱岳治鬼之职。如《古辞·怨诗行》中的“齐度游四方，各系泰山录。人间乐未央，忽然归东岳”；陈思王《驱

① 罗世平：《四川唐宋佛教造像的图像学研究》，第118页。

② 《后汉书》，中华书局1965年5月版，第2980页。

③ 同上书，第2731页。

④ 《四库全书·子部·杂家类》，商务印书馆2005年版，第422页。

⑤ 《四库全书·子部·小说家类·琐记之属》，商务印书馆2005年版，第662页。

⑥ 《三国志·魏书》卷六，中华书局1959年12月版，第193页。

⑦ 《四库全书·子部·小说家类·异闻之属》，商务印书馆2005年版，第59页。

车篇》“魂神所系属，逝者感斯征”以及刘桢《赠五官中郎将诗》中“常恐游岱宗，不复见故人”，应璩《百一诗》“年命在桑榆，东岳与我期”等等。^① 顾炎武的考证为后人梳理出有关泰山鬼府的基本脉络，说明最迟至汉代已有泰山鬼府的信仰，且府君之称也完全沿用汉代官制。

有关泰山鬼府的信仰也直接影响到佛教。自东汉末年佛教传入中土时，其地狱观念就与汉地泰山鬼府信仰直接联系在一起。如后汉安世高所译《佛说分别善恶所起经》就将“地狱”与“泰山”合为一体，称人死后，魂魄要入泰山地狱考治数千万毒，随所做受罪。佛教徒的这种认识实际上成为后世地府信仰佛道混杂的基础。^②

与佛教徒对泰山鬼府信仰的大胆借用相比，道教经籍在采纳出自本土的鬼府信仰方面显得更为随意而自然。如道教经典《女青鬼律》载：“……天六方鬼之主，住在太山东南角道水中，诸死人所归”，“主诸死人禄籍，考计生人罪，皆向之。此鬼在太山西北角”等等。^③ 梁陶弘景《真灵位业图》也列举了一些与泰山鬼府有关的神位，如岱宗神侯领罗酆右禁司鲍元节^④，从而直接将岱宗与罗酆联系起来。

上文提到的“罗酆”即罗酆山，葛洪的《枕中记》中曾提到张衡、杨子云为北方鬼帝，治罗酆山之语。一般来说，酆都与罗酆被认为处于北方，陶弘景《真诰·阐幽微》曾说，罗酆山在北方癸地。其后有小字注释，称“此癸地未必以六合为言。当是于中国推向也。则当正对幽州辽东之北，北海之中，不知去岸几万里耳”^⑤。在此，罗酆山被认为远在北海之中，而据一些道教学者研究，“无论称幽都、罗酆，还是称酆都，无论指实，还是言虚，均将其地理位置放在北方。……六朝以后的道经和其它文献，也大都沿袭酆都在北方的神话，有时干脆称为北部”^⑥。这种说法比古

① 《四库全书·子部·杂家类·杂考之属》，商务印书馆2005年版，第254页。

② 佛教网·佛典资源·佛说分别善恶所起经。

http://www.fojiao.cc/bbs/disppbs.asp? boardID=22&ID=24410&page=5

③ 《道藏》（全36册）第18册，第239-240页。

④ 《道藏》（全36册）第3册，第278页。

⑤ 《道藏》（全36册）第20册，第579页。

⑥ 朱越利：《读〈茅山志〉札记五则》，《世界宗教研究》，1998年第4期。

老的“幽都”信仰在方位上更具明确性。《楚辞·招魂》中有关于“幽都”的描写，称：“魂兮归来！君无下此幽都些。土伯九约，其角觺觺些。敦肤血拇，逐人豸豸些。参目虎首，其身若牛些。此皆甘人。归来！恐自遗灾些。”^①可见当时人们已将“幽都”视为魂之归所，只是没有将其定位于北方，但后来的酆都、北阴以及罗酆之名当与此有关。

道经中将酆都与方岳直接结合在一起的为《元始说度酆都经》（约出于南北朝至隋唐），其中有“令岳诸方八万亿兆土皇元望台一真君，二十四治阴官三官、北府三官、九府之曹主知生死之案，……令一切众生，咸得安乐，永离酆都，脱免下鬼拘执之苦也”^②之语，与陶弘景将岱宗与罗酆合为一体的称呼有异曲同工之妙。

通过以上种种记载看，两汉至魏晋南北朝是地府信仰成型的关键时期。在这一时期内，各种信仰纷至沓来，共同构建起地下未知世界。在构建过程中，模拟人世间的官府制度成为其重要手段。据《列异传》（约为魏晋时期）“蔡支”条载：临淄县吏蔡支曾迷路，至岱宗山下，见如城郭。其中有官，仪卫甚严，具如太守。后乃知所至非人间耳。^③

道经及民间风俗对地府神祇等级制度的强调直接影响到地府壁画的构置，在现存道教壁画中，地府神祇部分特别突出官职等级制度，如永乐宫壁画中的地府十王均跟随在酆都大帝身后，其隶属关系十分明确。

壁画中的地府十王图像，没有太大差异。十王从面貌到冠服乃至手中所执笏板完全是中国臣子朝见天子的样式，并无半点外来特征。尽管十王中的阎罗、转轮等名号仍借用佛教名称，但秦广大王、楚江大王、泰山大王等都可能源于中国传统的神祇信仰。尤其是泰山大王，很明显来源于中国古老的泰山府君信仰。以上情况说明汉地所具有的阴曹地府信仰并未随着外来势力的入侵而销声匿迹，而是以一种积极的姿态融入宗教融合之浪潮中。

需要注意的是，壁画中的地府十王图像不同于流传下来的卷轴画中的

① 梅桐生、黄寿祺：《楚辞全译》，贵州人民出版社1984年1月版，第158页。

② 《道藏》（全36册）第34册，第448页。

③ 参见王青：《西域冥府游历故事对中土的影响》，《新疆大学学报》2004年第1期。

地藏十王图，壁画中大都不再描绘地狱审判的场景，而多呈礼佛或朝元模式。在流传下来的几种样式中，除永乐宫以外，还有一种将十王分为十个小组排列开来的布局，每个小组的主尊都有其部属陪同，此类图像与卷画地藏十王图的分类形式大致相同，其代表为山西永安寺壁画（图3-18）。永安寺壁画中的地府十王都标有榜题，其十王名称与道经《广成仪制·十王大斋右案全集》中所列十殿主尊名称不差分毫。但名目相同并不代表永安寺壁画中的十王就属于道教题材，因为在十王队伍前面，还有一地藏王菩萨，地藏王的出现标志着永安寺的地府十王应该还是属于佛教范畴。而该壁画榜题与道经十王名称的一一对应关系则表明佛道信仰在此问题上的高度融合。

另外一种十王样式是河北毗卢寺壁画中的地府十王图（图3-19）、（图3-20）。该壁画中的十王共分为两组，其中一组名为“冥府十王等众”，位列东壁，毗邻地藏王，另一组名为“十王等众”，位列西壁众多道、俗神祇之间。从这两组十王图的安排上可以看出，毗卢寺的地府十王应该是儒释道相互融合的一种图像体例，是明代三教合流社会状况的真实缩影。

道教何时将地府十王纳入酆都信仰体系史料无载。按罗世平先生的考证，在初唐人所撰《冥报记》中，对冥界主宰的称谓仍延续汉人传统信仰中的太山府君及太山主簿之名，这说明当时地府十王信仰尚未普及，也未归属酆都大帝名下。到宋太平兴国八年（983），已经出现标有十王名称的《地藏十王图》。^①表明此时佛教地狱十王信仰已很流行。

道经中有关地府十王的较早记载见于约宋元时期成书的《地府十王拔度仪》和《元始天尊说酆都灭罪经》等，其中《地府十王拔度仪》对十殿主尊记述较为详尽，具体内容如下：

第一宫为泰素妙广真君，世人所谓秦广大王。其中地狱长蛇吐焰，铁狗喷烟，亡人一七，先到此宫，天尊哀悯，救度亡魂，出离冥途。

第二宫的主尊为阴德定休真君，即世传田初（楚）江大王。第二宫内

^① 罗世平：《四川唐宋佛教造像的图像学研究》，第103页。



图 3-18 永安寺西壁中层左楚江大王



图 3-19 毗卢寺冥府十王等众



图 3-20 毗卢寺十王等众

刀山剑树，火翳寒冰。亡人二七，须诣此宫，之后也是由天尊哀悯，拔度亡魂，出离冥途。

第三宫主尊为洞明普静真君，即世传宋帝大王，该狱吞火食毒，屠割

身形。亡人三七时到此宫。

第四宫主尊为玄德五灵真君，即世俗所称仵官大王。该狱负沙运石，无有休息。亡人四七时到此宫。

第五宫由最圣耀灵真君主管，即阎罗大王。该王乃北阴天君之上佐，诸大地狱之总司，号同九幽，位齐五斗。亡人五七，当至此宫。业镜现形，随缘报对。

第六宫为宝肃昭成真君主管，世人称其为变成大王。该狱金钉拔舌，铁斧剜胸。亡人六七，当诣此宫。

第七宫由泰山玄妙真君主管，世名为泰山大王。该王受上帝敕命佐理北阴，昼居东岳，夜入冥府。亡人终七，须诣此宫。拷定因缘，校量罪福。

第八宫由无上正度真君主管，世人称之为平等大王。该狱罪人手抱铜柱，身卧铁床。死经百日，方到此宫。罪业大深，拘留此狱。

第九宫主尊为飞魔演化真君，世人称其为都市大王。该狱锯解镬汤，万死千生，无有休息。死经周岁，方诣此宫。

第十宫由五灵威德真君主管，即世传转轮大王。应诸罪魂，死经大祥，方至此宫。^①

另外，同一时期林灵真的《灵宝领教济度金书》对十王也有较为详细的描述，所称十王名号与以上所载大致相同。地府十王虽为各宫主管，但在地府之中负责济度亡灵的并不是他们，而是名目繁多的众天尊。如此看来，道教系统中的地府十王似乎只具备拷校之职，而无济度亡魂之力，亡魂如需超脱，还需借助天尊的力量。

同样，在《广成仪制·十王大斋右案全集》中也载有冥府十王，他们同样只负责拷校，而由救苦真人济度。该文在提到第一宫时称：“一宫秦广不可量，考堪罪魂苦难当。剥皮裂骨酸疼忍，火熬油煎骨粉康。救苦真人传命下，罪魂赦出睹仙乡。地狱寒冰皆住罢，生天童子把旛扬。”^② 其余

^① 《道藏》（全36册）第3册，第597页。

^② 《藏外道书》（全36册）第13册，第619页。

各殿情况与此类似。由此看来，尽管道教接纳了佛教十王信仰，但一直力图建立属于道教神祇系统的十王体系，道教所赋予的十宫真人名目便是这种努力的结果。但由于民俗信仰的强大，道教徒的这一意图未能完全实现。不过，明清水陆画中地府十王图像形象的变化，也从一个侧面反映了道教徒的努力并没有彻底白费，地府十王所体现出的这种三教合流的趋势当是对他们付诸努力的一种安慰。

本文系关于道教壁画五岳神祇谱系的探索，主要想通过对道教五岳壁画神祇图像的分析 and 整理，探求古人建构此类壁画的“完整的逻辑的构思”。

这一探讨过程首先从绘有五岳图像的道教朝元系列壁画以及岳庙壁画开始，通过对各处壁画神灵位业的梳理，逐渐明确其建构思想。尤其是对永乐宫壁画的解读，为重新审视壁画与建筑的关系提供了新的思路。在明确各处道教壁画五岳神祇位业之后，初步建立起以道教朝元系统、国家岳庙祭祀系统以及民间五岳祭祀系统为主体的五岳壁画神祇图像谱系，并在此基础上抽取神祇职能相同者进行综合分析，最终构建出总的五岳神祇图像谱系，并探讨各类神祇进入五岳谱系的动因。

在论证过程中，本人没有刻意追求研究结果的完美性，而是更注重研究方法和研究过程，力图“用较符合中国实际的研究范式解释中国社会各项发展”，并尽可能地把本人思考每个问题的原初状态呈现出来，使观者可以直接接触到本人的思维底线。

虽然国家管制下的五岳庙宇壁画的缺失使本课题的研究面临巨大的困难，但有关五岳的丰富文字史料略可弥补这一不足。本文的探讨也主要依据这两方面而来，不足之处，还有待日后补充。

多年以前，李约瑟（Joseph Needham，1900—1995）博士曾对中国人下过一个著名的论断，他认为：“再没有其他地方表现得像中国人那样热心于体现他们伟大的设想‘人不能离开自然’的原则，这个‘人’并不是社会上的可以分割出来的人。皇宫、庙宇等重大建筑物自然不在话下，城乡中不论集中的或是散布于田庄中的住宅也都经常地出现一种对‘宇宙

的图案’的感觉，以及作为方向、节令、风向和星宿的象征主义。”^①

从某种意义上说，本人所做的五岳壁画神祇谱系研究也是如此，从单体建筑中的神灵位业系统到道教朝元、国家岳庙祭祀和民间岳庙祭祀这三个系统的五岳神祇谱系，再到综合后的“大”五岳图像谱系，无一不体现着中国古人对自然和社会的观想态度及观想方式。而在这变迁流动着的历代观想中，有些因素以其强健的生命力留存下来，影响着历朝历代人们的认识和思维，有些则昙花一现，成为历史遗迹。所以，尽管时空无声无息，悄悄运转，但通过探讨五岳壁画的构置总能把握到时代的脉搏，而这，正是道教壁画构建思想的根源所在，也是隐藏在图像背后的“思想体系”和“逻辑构思”，更是本人力图向大家所展示的。

^① Joseph Needham. *Science & Civilisation in China*, Vol IV: 3. p65. Cambridge University press. 转引自李允铎：《华夏意匠》，香港广角镜出版社1982年版，第42-43页。

1. 主要参考文献目录（按汉语拼音字母顺序排列）

专著：

1. [法] 安娜·塞德尔：《西方道教研究史》，上海古籍出版社，2000 年版。
2. 北京图书馆古籍出版编辑组编，国家图书馆古籍珍本丛刊《北岳庙》；《衡州府志》
3. 柴泽俊：《山西寺观壁画》，文物出版社，1997 年版。
4. 陈茂同：《中国历代职官沿革史》，百花文艺出版社，2005 年 1 月版。
5. （清）陈梦雷，蒋廷锡校：《古今图书集成》，中华书局、巴蜀书社出版，1985 年版。
6. 陈垣：《道家金石略》，文物出版社，1988 年版。
7. 陈垣：《南宋初河北新道教考》，科学出版社，1958 年 10 月版。
8. 程建军：《中国风水罗盘》，江西科学技术出版社，1999 年 4 月版。
9. 道藏研究所编：《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988 年版。
10. 二十五史，中华书局版。
11. 冯建達、杨令仪编著：《中国建筑设计参考资料图说》，天津大学

出版社，2002年1月版。

12. 冯时：《中国古代的天文与人文》，中国社会科学出版社，2006年1月版。

13. 葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社，1987年9月版。

14. 葛兆光：《思想史研究课堂讲录》，生活·读书·新知三联书店，2005年版。

15. 葛兆光：《中国思想史》，复旦大学出版社，2004年7月版。

16. 顾希佳：《礼仪与中国文化》，人民出版社，2001年8月版。

17. 洪丕谟：《中国风水研究》，湖北科学技术出版社，1994年6月版。

18. 胡孚琛：《魏晋神仙道教》，人民出版社，1989年6月版。

19. 胡文和：《中国道教石刻艺术史》，高等教育出版社，2004年8月版。

20. 湖南省道教文化研究中心编：《道教与南岳》，岳麓书社，2003年4月版。

21. （清）黄叔瓚：《中州金石考》，八卷本（国图藏）。

22. （清）纪昀等：《四库全书》，商务印书馆，2005年版。

23. 姜生：《汉魏两晋南北朝道教伦理论稿》，四川大学出版社，1995年12月版。

24. 金维诺、罗世平：《中国宗教美术史》，江西教育出版社，1995年版。

25. 金维诺：《中国美术史论集》，黑龙江美术出版社，2004年版。

26. 金维诺主编：《中国美术分类全集中国寺观雕塑全集》第三卷《辽金元寺观造像》，黑龙江美术出版社，2005年10月版。

27. [德] 雷德侯：《万物》，三联书店，2005年12月版。

28. 《礼记》上海古籍出版社，1987年3月版。

29. 李零：《入山与出塞》，文物出版社，2004年6月版。

30. 李零：《中国方术考》，东方出版社，2001年版。

31. （清）李榕：《华岳志》，八卷本（国图藏）。

32. 李小光：《生死超越与人间关怀——神仙信仰在道教与民间的互动》，巴蜀书社，2002年9月版。
33. 李允铎：《华夏意匠——中国古典建筑设计原理分析》，广角镜出版社，1982年版。
34. 刘敦桢主编：《中国古代建筑史》，中国建筑工业出版社，1984年第2版。
35. 刘家平、周继鸣主编：《古籍珍本游记丛刊》，线装书局，2003年版。
36. 柳诒徵编著：《中国文化史》，东方出版中心，1998年6月版。
37. 陆思贤、李迪：《天文考古通论》，紫禁城出版社，2000年11月版。
38. 陆思贤：《神话考古》，文物出版社，1995年12月版。
39. 罗世平：《四川唐宋佛教造像的图像学研究》，佛光山文教基金会出版，2003年10月版。
40. 马西沙、韩秉方：《中国民间宗教史》，中国社会科学出版社，2004年8月版。
41. 品丰、苏庆编著：《历代寺观壁画艺术》，重庆出版社，2001年9月版。
42. 卿希泰主编：《中国道教》，知识出版社，1994年1月版。
43. 卿希泰主编：《中国道教史》，四川人民出版社，1995年版。
44. 《曲阳县志》，光绪三十年据康熙壬子刊本编印。
45. 荣新江主编：《唐代宗教信仰与社会》，上海辞书出版社，2003年版。
46. 《三教源流搜神大全》（影印本），上海古籍出版社，1990年版。
47. （清）桑调元：《弢甫五岳集》（国图藏）。
48. 山西旅游景区志丛书编委会编：《永乐宫志》，山西人民出版社，2006年5月版。
49. 《山西通志》，1998年7月江苏广陵古籍刻印社据光绪十八年官刊本影印。

50. 宋会群：《中国术数文化史》，河南大学出版社，1999年8月版。
51. 孙昌武：《道教与唐代文学》，人民文学出版社，2001年3月版。
52. 孙机：《中国古舆服论丛》，文物出版社，2001年版。
53. [法] 索安著、吕鹏志、陈平等译，《西方道教研究编年史》，中华书局，2002年版。
54. 泰安市泰山区档案馆编：《周郢文史论文集》，山东文艺出版社，1997年6月版。
55. [日] 窪德忠：《道教史》，上海译文出版社，1987年版。
56. 王纯五译注：《洞天福地岳读名山记全译》，贵州人民出版社，1999年版。
57. 王海涛主编：《云南历代壁画艺术》，云南人民出版社、云南美术出版社，2002年12月版。
58. 王卡：《敦煌道教文献研究——综述、目录、索引》，中国社会科学出版社，2004年10月版。
59. 王明：《太平经合校》，中华书局，1960年版。
60. (明) 王圻、王思义：《三才图会》，上海古籍出版社，1988年版。
61. 王其亨：《风水理论研究》，天津大学出版社，1992年8月版。
62. 王素芳、石永士编著：《毗卢寺壁画世界》，河北教育出版社，2002年版。
63. 巫鸿：《礼仪中的美术》，郑岩、王睿编，郑岩等译，生活·读者·新知三联书店，2005年7月版。
64. 吴光正、郑红翠、胡元翎主编：《想象力的世界——二十世纪“道教与古代文学”论丛》，黑龙江人民出版社，2006年6月版。
65. 吴裕成：《生肖与中国文化》，人民出版社，2003年10月版。
66. [日] 小林正美著，李庆译：《六朝道教史研究》，四川人民出版社，2001年版。
67. (宋) 徐铉：《稽神录》；(宋) 张师正撰《括地志》，中华书局，1996年11月版。

68. 许地山：《道教史》，上海书店，1991 年版。
69. 杨泓：《美术考古半世纪》，文物出版社，1997 年版。
70. 于安澜编：《画史丛书》（五册），上海人民美术出版社出版，1982 年 3 月版。
71. （明）张岱：《岱志》（影印本），（国图藏）。
72. 张其成：《易图探秘》，中国书店，1999 年 1 月版。
73. 张玉胜：《岱庙碑刻》，山东画报出版社，1998 年版。
74. 郑土有、刘巧林：《护城兴市——城隍信仰的人类学考察》，上海辞书出版社，2005 年 12 月版。
75. 郑州市图书馆文献编辑委员会编：《嵩岳文献丛刊》（全 4 册），中州古籍出版社，2003 年版。
76. 《中国名山志》（国图藏中国文献珍本丛书）。
77. 周郢：《泰山志校证》，黄山书社，2006 年 5 月版。
78. 朱天顺：《中国古代宗教初探》，上海人民出版社，1982 年 7 月版。
79. Jing, Anning, “The Yongle Palace: The Transformation of the Daoist Pantheon during the Yuan Dynasty (1260 – 1368)” Ph. D. diss., Princeton University, 1993.
80. TAOISM AND THE ARTS OF CHINA. By Stephen Little, with Shawn Eichman. Chicago/Berkeley: The Art Institute of Chicago/University of California Press, 2000.

期刊：

- 柴泽俊、朱希元：《广胜寺水神庙壁画初探》，《文物》，1981 年第 5 期。
- 柴泽俊：《山西古代寺观壁画之艺术价值》，《文物季刊》，1999 年第 1 期。
- 柴泽俊：《永乐宫的变迁》，《旅游》，1981 年第 6 期。
- 常建华：《明清时期的道教信仰》，《文史知识》，1994 年。

陈宝良：《嘉靖皇帝与道教》，《北方论丛》，1992年第3期。

陈道云：《大云寺壁画〈三教九流〉释读》，《陕西史志》，2002年第5期。

陈松长：《马王堆汉墓帛画“神祇图”辩正》，《江汉考古》，1993年第1期。

陈松长：《马王堆汉墓帛画“太一将行”图浅论》，《美术史论》，1992年第3期。

陈同年：《西岳华山与道教》，《上海道教》，1995年第4期。

陈彦堂、辛革：《从新出土的〈明太祖诏正岳镇海渚神号碑〉谈起》，《中原文物》，1998年第1期。

陈耀林：《毗卢寺壁画艺术》，《中国美术》，1980年第2期。

程越：《元朝政府管理全真道宫观的机构和职权》，《世界宗教研究》，1997年第3期。

崔华、牛耕：《从汉画中水旱神画像看我国汉代的祈雨风俗》，《中原文物》，1996年第3期。

单纯：《自然崇拜在中国人信仰体系中的意义》，《浙江社会科学》，2003年第3期。

丁常云：《道教与四灵崇拜》，《中国道教》，1994年第4期。

丁常云：《三官崇拜及其科仪》，《上海道教》，1996年第1期。

丁雪：《满壁琳琅 千载瑰宝——毗卢寺壁画漫议》，《河北学刊》，1982年第2期。

段双印、段志凌：《三教合一与诸神共和的艺术表现——洛川民俗博物馆藏“水陆画”赏析》，《收藏界》，2002年第4期。

段玉明：《论中国古代的寺庙壁画》，《四川文物》，1991年第1期。

范恩君：《论碧霞元君的信仰》，《中国道教》，1995年第2期。

范恩君：《泰山神信仰探微》，《中国道教》，2004年第1期。

方克立：《道家、方士与王朝政治》序，《管子学刊》，1992年第1期。

冯广宏：《道教风水地理与真形图》，《文史杂志》，2003年第5期。

葛致巍：《北岳恒山及胜迹考略》，《河北大学学报·哲社版》，1987

年第3期。

耿玉儒：《北方太一道的发祥与兴亡》，《河南师范大学学报·哲社版》，1993年第1期。

耿直：《气势雄伟的中岳庙》，《中国道教》，1993年第4期。

苟波：《试论道教仙境说的特征及意义》，《宗教学研究》，2002年第4期。

顾吉辰：《宋代祈报与道教》，《上海道教》，1993年第4期。

郭树森：《全真道传入江西及其蕃衍》，《江西社会科学》，1996年第9期。

郭武：《从〈徐霞客游记〉看明代云南的道教》，《云南民族学院学报·哲社版》，1994年第4期。

郭武：《关于道教全真派传入云南的几个问题》，《思想战线》，1994年第6期。

郝炳让：《中国封建统治者对道教的抑崇及其原因》，《许昌师专学报·社科版》，1988年第1期。

何平：《殷周“地—母”崇拜与原始本体观》，《南开学报·哲社版》，2003年第6期。

贺圣迪：《道教风雨术》，《世界宗教研究》，1991年第2期。

贺圣迪：《试论道教的天文学成就》（下），《上海道教》，1994年第3期。

胡锐：《论南北朝时期道教宫观之发展与特点》，《宗教学研究》，2003年第2期。

胡素馨、唐莉芸：《模式的形成——粉本在寺院壁画构图中的应用》，《敦煌研究》，2001年第4期。

胡正义：《道教文化与芮城永乐宫》，《文史月刊》，2003年第5期。

胡知凡：《道教宫观壁画简史》，《上海道教》，1995年第4期。

胡知凡：《道教神系与道教像》，《上海道教》，1994年第4期。

江晓原：《星神画像——域外天学来华踪迹》，《中国典籍与文化》，1994年第4期。

姜生：《道符结构、语义及功能研究》，《社会科学研究》，1997年第6期。

姜生：《论道教崇山的原因与实质》，《复旦学报·社科版》，1996年第6期。

姜生：《论道教的洞穴信仰》，《文史哲》，2003年第5期。

蒋振华：《道符的文学意蕴与思想》，《中国道教》，2004年第4期。

[日] 酒井忠夫《日本的天道教研究》，《中国史研究动态》，1983年第9期。

孔有生：《山西右玉宝宁寺水陆画探究》，《文物世界》，2005年第5期。

李刚：《唐太宗与道教》，《晋阳学刊》，1994年5期。

李养正：《论道家与儒家的关系》，《世界宗教研究》，1992年第4期。

李有成：《繁峙公主寺壁画》，《文物季刊》，1994年4期。

李远国、王家祐：《天蓬元帅考辨》，《四川文物》，1997年第3期。

李之勤：《〈华山之神封金天王懿号册〉当系北宋以后之人所伪托——兼驳西岳庙原建于黄神谷口后移于官道北说》，《文博》，1997年第4期。

李志鸿：《雷神与雷法崇拜》，《中国道教》，2004年第3期。

李中：《河北辛集市发现山西会馆碑》，《文物季刊》，1995年第2期。

梁济海：《武宗元生平及〈朝元仙仗图〉》，《美术史论》，1993年第4期。

梁尉英：《十二时兽更次教化——试说莫高窟第285窟等壁画山林动物》，《敦煌研究》，1999年第2期。

刘锋：《阴阳五行说对道教的影响》，《文史哲》，1997年第6期。

刘慧：《泰山封禅与道教》，《泰安师专学报》，1996年第9期，第3页。

刘浦江：《宋代宗教的世俗化与平民化》，《中国史研究》，2003年第2期。

刘永生、商彤流：《汾阳北榆苑五岳庙调查简报》，《文物》，1991年第12期。

刘仲宇：《道教神谱与民间信仰对象的双向交流》，《上海道教》，

1996年第2期。

吕继祥：《东岳大帝信仰的演变及文化内涵》，《中国民间文化》，1994年第4期。

罗世平：《关于汉画中的太一图像》，《美术》，1998年第4期。

罗松晨、刘花玲：《弥足珍贵的道教胜迹：石堂山碑林》，《中国道教》，1997年第2期。

梅莉：《宋元时期杭嘉湖平原的真武信仰》，《江汉论坛》，2005年第8期。

牛耕：《试析汉画中的〈雷神出行图〉》，《南都学刊》，1990年第10期。

潘絜兹：《漫话中国古代壁画（下）》，《文史知识》，1985年第12期。

庞丽娟：《武当山道教九月初九真武斋醮法事实录——宗教人类学考察报告》，《中南民族大学学报·社科版》，2004年第1期。

彭易衡：《记载洞天福地的三大道经》，《川东学刊·社科版》，1997年第3期。

濮阳康京：《高淳县收集到一批清代道教神像画》，《中国道教》，1993年第1期。

秦学智：《浅析〈灵宝度人经〉所描绘的世界图景》，《中国道教》，2004年第2期。

卿希泰：《明代统治者对道教的管理》，《上海道教》，1993年第2期。

卿希泰：《试论道教在中国传统文化中的地位》，《哲学研究》，1988年第1期。

卿希泰、姜生：《文昌帝君的信仰及其神仙思想的道德决定论》，《江西社会科学》，1996年第6期。

阮璞：《泰安天殿壁画相传为〈东岳大帝出巡图〉质疑》，《新美术》，2000年第2期。

邵祖新：《葛洪与神仙理论体系的确立》，《上海道教》，1996年第3期。

石衍丰：《试释〈洞玄灵宝真灵位业图〉的神仙谱系》（下），《上海

道教》，1993年第4期。

石衍丰：《试析〈洞玄灵葆真灵位业图〉的神仙谱系》，《上海道教》，1993年第4期。

史宏蕾、伊宝：《试论明代稷益庙壁画的艺术成就》，《沧桑》，2004年第6期。

思嘉：《论唐五代宋元的画僧及其对绘画史之贡献》，《新美术》，1995年第2期。

孙启祥：《毗卢寺创建年代、壁画绘制年代略考》，《文物春秋》，1994年第2期。

汤其领：《洹趾封禅与北宋道教的兴盛》，《河南大学学报·社科版》，1995年第3期。

唐大潮：《明清之际道教“三教合一”思想的理论表现略论》，《世界宗教研究》，1995年3期。

唐大潮、石衍丰：《明王朝与武当道教》，《宗教学研究》，1996年第3期。

田桂民：《早期中国神仙信仰的形成与演化》，《南开学报·哲社版》，2003年第6期。

王晖：《“龙”可招云致雨的性能成因考——兼说古谚“虎啸而谷风至，龙举而景云属”》，《人文杂志》，1992年第3期。

王家祐：《五岳真形图的传授与昆仑金母》，《上海道教》，1994年第1期。

王霖：《唐代寺观壁画札记》，《新美术》，1999年第3期。

王清建：《论汉画中的玄武形象》，《中原文物》，1995年第3期。

王逊：《永乐宫三清殿壁画题材试探》，《文物》，1963年第8期。

王宜娥：《道教美术概说》，《中国宗教》，1997年第2期。

王育成：《考古所见道教简牍考述》，《考古学报》，2003年第4期。

王育成：《略论考古发现的早期道符》，《考古》，1998年第1期。

王育成：《中国古代道教奇异符铭考论》，《中国历史博物馆馆刊》，1997年第2期。

王志忠：《元明全真教盛衰论》，《湘潭大学学报·哲社版》，1996年第3期。

王子林：《紫禁城里的真武道观钦安殿》，《紫禁城》，2005年第2期。

温玺玉：《龙山石窟与山西道教》，《世界宗教文化》，2003年第4期。

吴承忠，杨永忠：《论中国山岳崇拜观念的物化》，《武汉教育学院学报》，1997年第4期。

吴强：《明太祖与道教》，《上海道教》，1993年第3期。

向柏松：《中国水崇拜文化初探》，《中南民族学院学报·哲社版》1993年第13期。

熊建伟：《道家、道教在五岳定位中的作用》，《中国道教》，1993年第2期。

熊建伟：《略论赵宋王朝的崇道》，《上海道教》，1994年第3期。

徐蔚一：《道教碑与北京东岳庙》，《上海道教》，1994年第4期。

徐蔚一：《漫话五岳与五岳神：兼说“五岳真形”镜》，《上海道教》，1991年第2期。

薛学仁：《元代宗教政策的演变及其特点》，《陕西师大学报·哲社版》，1994年第1期。

杨琮：《谈元代三星图及福禄寿民间神像画出现的时代》，《美术史论》，1993年第2期。

杨立志：《〈道家金石略〉补正六则》，《世界宗教研究》，1996年第2期。

杨立志：《真武——玄帝历代封号考》，《中国道教》，1995年第2期。

杨晓国：《金元时期全真教在山西活动探索》，《晋阳学刊》，2004年第4期。

于锦绣：《从中国考古发现看原始宗教对中国传统文化的影响》，《世界宗教研究》，1994年第1期。

袁志鸿、曾传辉：《关于道教名山（青城山、华山）考查情况的介绍》，《中国道家》，1997年第2期。

曾召南：《宋元明皇室崇信真武缘由刍议》，《宗教学研究》，1996年

第2期。

[美] 詹姆斯著、贺西林译：《汉代西王母的图像志研究》，《美术研究》，1997年第2期。

张道一：《〈汉代天象图研究集〉序》，《艺苑·美术版》，1995年第1期。

张凤林：《斋醮科仪与神仙信仰》，《中国道教》，1994年第4期。

张利华：《永乐宫三清殿壁画的设计特征》，《装饰》，1997年第3期。

张琪亚：《论民间祭祀神佛形象的世俗化》，《中南民族大学学报·人文社科版》，2004年第5期。

张应超：《李道谦与全真道》，《中国道教》，1996年第3期。

张泽洪：《宋代道教斋醮》，《宗教学研究》，1996年第1期。

张泽洪：《唐宋元明时期斋醮述略》，《中华文化论坛》，1994年第2期。

张振国：《道教神像所持的武器》，《世界宗教文化》，2004年第2期。

张志哲：《道教与中国社会生活》（上），《上海道教》，1993年第2期。

张志哲：《道教与中国社会生活》（下），《上海道教》，1993年第3期。

赵泽光：《北宋道教发展概论》，《贵州师范大学学报·社科版》，1992年第1期。

郑杰祥：《商代四方神名和风名新证》，《中原文物》，1994年第3期。

郑景胜、郑艳萍：《北镇庙壁画人物是谁？》，《文物天地》，1994年第6期。

周高德：《道教的礼仪》，《中国宗教》，1996年第4期。

周世荣：《马王堆汉墓的“神祇图”帛画》，《考古》，1990年第10期。

周晓薇：《宋元明时期真武庙的地域分布中心及其历史因素》，《中国历史地理论丛》，2004年第9期。

朱禹惠：《道教与道家思想对中国美术的影响》，《世界宗教研究》，

1992 年第 1 期。

朱越利：《有关早期全真教的几个问题》，《中国文化研究》，1994 年第 4 期。

朱越利：《原始道教崇奉形象与出家现象小考》，《中国史研究》，1993 年第 4 期。

2. 图片目录:

第一章:

图 1-1 五岳真形之图（明代），罗世平先生提供，该拓片藏于意大利。

第二章:

图 2-1 永乐宫三清殿西壁带坤卦符号女神，金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，天津人民美术出版社，1997 年 8 月版，第 114 页。

图 2-2 西王母，巫鸿：《武梁祠》，三联书店，2006 年 8 月版，第 127 页。

图 2-3 东王公，巫鸿：《武梁祠》，三联书店，2006 年 8 月版，第 127 页。（以上两图拓片采自沙畹，1913，第二册，图 44-45；线描图采自林巳奈夫，1974，图 31）

图 2-4 永乐宫东壁女像，金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，第 74 页。

图 2-5 永乐宫东壁男性主神，金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，第 71 页。

图 2-6 永乐宫东壁凤鸟，金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，第 107 页。

图 2-7-1 鸾鸟图，《营造法式》卷 33，中国书店出版社，2006 年 1 月版，第 926 页。

图 2-7-2 骑跨仙真，《营造法式》卷 33，第 938 页。

图 2-8 西王母，（明）王圻、王思義編集：《三才图会》，上海古籍出版社，第 779 页。

图 2-9 永乐宫东壁第 181 号神祇，金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，第 77 页。

图2-10 毗卢寺城隍五道土地众,《毗卢寺壁画世界》,河北教育出版社,2002年10月版,第101页。

图2-11 青龙寺城隍伽蓝众,作者拍摄。

图2-12-1 永乐宫东壁,金维诺主编:《永乐宫壁画全集》,第96页。

图2-12-2 永乐宫东壁,金维诺主编:《永乐宫壁画全集》,第96页。

图2-13 永乐宫北壁东部北极紫微大帝,金维诺主编:《永乐宫壁画全集》,第18页。

图2-14 永乐宫北壁西部勾陈天皇大帝,金维诺主编:《永乐宫壁画全集》,第20页。

图2-15 永乐宫扇面墙东壁外东极青华太乙救苦天尊及诸仙真,金维诺主编:《永乐宫壁画全集》,第29页。

图2-16 《朝元仙仗图》东华天帝君,李明提供。

图2-17 《朝元仙仗图》南极天帝君,李明提供。

图2-18 永乐宫扇面墙西壁外南极长生大帝及诸仙真,金维诺主编:《永乐宫壁画全集》,第35页。

图2-19 永乐宫三清殿壁画平面图,王逊:《永乐宫三清殿壁画题材试探》,《文物》,1963年8期,第19页。

图2-20 两个五位图叠合交午图,冯时:《中国古代的天文与人文》,中国社会科学出版社,2006年1月版,第45页。

图2-21 圆明园九宫布局,《中国古代建筑》,第244-245页。

图2-22 九宫之图,《道藏》(全36册)第3册,第244页。

图2-23 四象八卦六位之图,《道藏》(全36册)第3册,第245页。

图2-24 《神仙赴会图》东壁图,景安宁:《元代壁画——神仙赴会图》,北京大学出版社,2002年10月图版。

图2-25 《神仙赴会图》东壁真武、天蓬,景安宁:《元代壁画——神仙赴会图》,图版。

图2-26-1 永乐宫西壁天蓬大元帅和真武,金维诺主编:《永乐宫壁画全集》,第130页。

图2-26-2 永乐宫西壁天蓬大元帅，金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，第136页。

图2-26-3 永乐宫西壁佑圣真武，金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，第137页。

图2-27 毗卢寺玄天上帝和天蓬大元帅等众，《毗卢寺壁画世界》，第70页。

图2-28 永乐宫东壁天猷副元帅，金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，第87页。

图2-29 《道子墨宝》中北方四圣，景安宁：《元代壁画——神仙赴会图》图版。

图2-30 《神仙赴会图》东壁天蓬头部，景安宁：《元代壁画——神仙赴会图》图版。

图2-31 《神仙赴会图》东壁，景安宁：《元代壁画——神仙赴会图》图版。

图2-32 毗卢寺十一大曜等众，《毗卢寺壁画世界》，第88页。

图2-33-1 公主寺九曜星君众，金维诺先生提供。

图2-33-2 公主寺九曜星君众，金维诺先生提供。

图2-34-1 宝宁寺太阴罗睺计都紫气月孛，《宝宁寺明代水陆画》，文物出版社，1985年，第63页。

图2-34-2 宝宁寺五星及太阳，《宝宁寺明代水陆画》，第61页。

图2-35 南庵金星等众，傅惠敏提供。

图2-36 青龙寺普天列曜星君，《历代寺观壁画艺术》，重庆出版社，2001年9月版，第14页。

图2-37 宝宁寺普天列曜众，《宝宁寺明代水陆画》，第75页。

图2-38 南庵壁画东壁，傅惠敏提供。

图2-39 南庵壁画西壁，傅惠敏提供。

图2-40-1 《神仙赴会图》西壁图一，景安宁：《元代壁画——神仙赴会图》图版。

图2-40-2 《神仙赴会图》西壁图二，景安宁：《元代壁画——神

仙赴会图》图版。

图2-41 《神仙赴会图》西壁“老子”，景安宁：《元代壁画——神仙赴会图》图版。

图2-42 山西龙山昊天观2号窟正壁三清像，胡文和：《中国道教石刻艺术史》，第336页。

图2-43 《神仙赴会图》西壁前部，景安宁：《元代壁画——神仙赴会图》图版。

图2-44 永乐宫东壁四渎神，金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，第72页。

图2-45 毗卢寺四渎龙神等众，《毗卢寺壁画世界》，第34页。

图2-46 南庵四渎，傅惠敏提供。

图2-47 青龙寺江河淮济神众，作者拍摄。

图2-48 曲阳北岳庙东壁四渎，北岳庙文管所提供。

图2-49 曲阳北岳庙东壁四渎之一，北岳庙文管所提供。

图2-50 北岳庙壁画西壁风伯雨师，北岳庙文管所提供。

图2-51 北岳庙壁画东壁风伯雨师，北岳庙文管所提供。

图2-52 北岳庙壁画西壁北岳山神，北岳庙文管所提供。

图2-53 岱庙泰山神，《岱庙天贶殿壁画》，山东人民出版社，1982年版。

图2-54 岱庙炳灵公，《岱庙天贶殿壁画》。

图2-55 岱庙回銮图炳灵公与延禧真人，《岱庙天贶殿壁画》。

图2-56 岱庙启辟部分送行学士，《岱庙天贶殿壁画》。

图2-57 汾阳五岳殿五岳出行，《山西寺观壁画》，文物出版社，1997年版。

图2-58 宝宁寺四值功曹，《宝宁寺明代水陆画》，第82页。

图2-59 汾阳水仙殿水仙出行，《山西寺观壁画》。

图2-60 永乐宫西壁雷神之一，金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，第152页。

图2-61 汾阳水仙殿水仙回归，《山西寺观壁画》。

图2-62 《三才图会》雷巾，（明）王圻、王思义編集：《三才图

会》，上海古籍出版社，第1505页。

第三章

图3-1 青龙寺五岳帝君众，作者拍摄。

图3-2 毗卢寺山河二王等众，《毗卢寺壁画世界》，第94页。

图3-3 五星二十八宿之火星，《Taoism and the Arts of China》，第135页。

图3-4 五星二十八宿之土星，《Taoism and the Arts of China》，第135页。

图3-5 永乐宫三清殿东壁十二元神部分，金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，第79页。

图3-6 《神仙赴会图》西壁十二元神，景安宁：《元代壁画——神仙赴会图》图版。

图3-7 北岳庙三官像，《曲阳北岳庙》，河北美术出版社，2000年4月图版。

图3-8 永乐宫北壁天地水三官，金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，第57-58页。

图3-9 毗卢寺三官大帝众，《毗卢寺壁画世界》，第99页。

图3-10 南庵三官像，傅惠敏提供。

图3-11 高平万寿宫三清殿三官像，《山西寺观壁画》。

图3-12 天官像：《海外藏中国历代名画》，第270页。

图3-13 地官像：《海外藏中国历代名画》，第271页。

图3-14 水官像：《海外藏中国历代名画》，第272页。

图3-15 公主寺后土圣母众，金维诺先生提供。

图3-16 公主寺天妃圣母等，金维诺先生提供。

图3-17 毗卢寺天妃圣母等众，《毗卢寺壁画世界》，第68页。

图3-18 永安寺西壁中层左楚江大王，金维诺先生提供。

图3-19 毗卢寺冥府十王等众，《毗卢寺壁画世界》，第119页。

图3-20 毗卢寺十王等众，《毗卢寺壁画世界》，第120页。

自2001年进入美院，从此便与她结下不解之缘。在美院的每个日日夜夜，都是我人生最为幸福的时光。在这里，我领略到许多永难忘怀的风景，也找到了自己前进的方向。感谢恩师罗世平先生将我这个懵懂学童带入宗教美术这一引人入胜的殿堂，时至今日，尤记得当初第一次给恩师打电话时的忐忑心情，很怕因我的浅薄而令先生失望。如今，在先生的悉心指导下，我已相继完成硕士论文和博士论文，尽管尚有许多不足，但与六年前相比，自感收获良多。论文，只是一份限期呈交的答卷，真正的考验还要看日后的努力。好在我还有时间可以留在老师身边继续聆听教诲，希望所有的遗憾和不足能在将来得以弥补。

感谢在我求学生涯中所有给过我指点和帮助的老师 and 同学们，你们的深情厚谊，我都会铭记在心。特别要感谢曾经为我们授课的薛永年先生、罗世平先生、易英先生、郑岩先生、尹吉男先生以及姜菲德先生，是你们不同的授课方式和独到的见解令我逐渐领会到美术史的魅力，并为之痴迷。此外，还要感谢贺西林先生，在指导我们编写美术史教材过程中，让我明白了年轻学者所应担负的责任。还有赵力先生，在百忙之中为我求职出具详尽的证明材料，令人难忘。高火老师、曹庆辉老师、外办郭艳芬老师以及江西师大睦依凡校长、万国华院长对我工作问题都曾多次垂询，令人倍感温暖。

在此，我还要特别感谢师母对我一家人的关心和照顾，让我在求学的日子里能够一直沉浸在家人般的亲情中。另外，教务处王晓琳老师、师姐梁梅女士也给予我们全家很多关爱，令人难以释怀。除此之外，系资料室

和学校图书馆的老师为我查阅资料提供了很大便利，系办公室老师对我也是关爱有加，在此一并谢过。还有母校的线天长老师、张士欢老师、门钊然老师、沈和江老师以及我曾经工作过的河北师大校办、河北师大美术学院全体同仁，还有胡伟、李彦牛、刘森、刘彦房等众多弟兄以及好友滕莲花女士、王青女士、索桂芳女士、宫妮女士等，他们一直在默默关注我的一切并尽最大努力帮助我解除后顾之忧。

此外，我还要感谢和我风雨与共的同窗好友们，尤其要感谢在我多次外出考察期间担当“代理妈妈”之职的崔凯旋、郭淑敏、周勋军、杨娜、郑以墨、张苗苗、高蓓等众多好友，以及精心帮我校对论文的高蓓、王中旭二位同门，是你们无私的帮助使我得以走到今天。

我还要感谢我的家人。首先，感谢我逝去的父母含辛茹苦把我养育成人。尽管我已无法报答，但愿我的努力能给你们带去一点安慰。其次，我要感谢我的爱人，虽远隔千里，但从未让我感到孤单，关爱总是如期而至，如影随形。另外，我还要感谢小女的乖巧和善解人意，在我论文写作期间从未因我无法尽心照料而抱怨，反而给了我许多安慰。

最后，我要特别感谢一位未曾谋面的尊长——王逊先生，是先生的著述给了我启发，使我得以就道教壁画问题作出一点探索。在此，特向远在天国的先生致敬。

在今后的日子里，我要怀着这颗感恩的心继续前行。因为我深知，感恩不是负担，而是一种幸福。谨以此献给所有关心我的亲朋和好友。