

道教壁画艺术研究

——以北方寺观为中心的考察

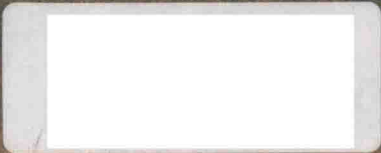
○ 胡春涛 著



广西美术出版社



An Investigation Into Taoist Murals:
Centered on the Taoist Temples of North China



ISBN 978-7-5494-1983-8



9 787549 419838 >

定价: 58.00元

道教壁画艺术研究

——以北方寺观为中心的考察

胡春涛 著

图书在版编目(CIP)数据

道教壁画艺术研究:以北方寺观为中心的考察 / 胡春涛著. — 南宁:广西美术出版社, 2018.12
ISBN 978-7-5494-1983-8

I. ①道… II. ①胡… III. ①道教—寺庙壁画—研究—中国 IV. ①K879.414

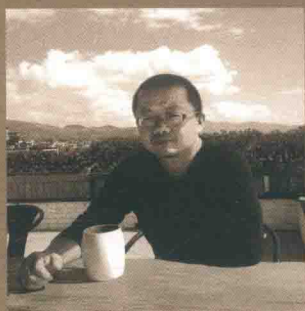
中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第246101号

陕西省社会科学基金一般项目“明清时期陕西水陆画图像艺术研究”(2017C001)、陕西省社会科学艺术重点项目“图像学视野下陕西寺观壁画艺术研究”(陕艺课题2017年014号)、文化部文化艺术科学研究项目“道教图像学研究:以元明时期道教版刻图像为中心”(15DF43)阶段性成果

道教壁画艺术研究:以北方寺观为中心的考察

DAOJIAO BIHUA YISHU YANJIU: YI BEIFANG SIGUAN WEI ZHONGXIN DE KAOCHA

著 者 胡春涛
策 划 林增雄
责任编辑 林增雄 莫薛洁
版式设计 李 力
封面设计 陈 欢
责任校对 林 薇 梁冬梅
审 读 马 琳
出 版 人 陈 明
终 审 冯 波
责任监印 王翠琴 莫明杰
出版发行 广西美术出版社
地 址 广西南宁市望园路9号
邮 编 530023
网 址 www.gxfinearts.com
印 刷 广西民族印刷包装集团有限公司
开 本 787 mm × 1092 mm 1/16
印 张 12.5
字 数 200千字
出版日期 2018年12月第1版第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5494-1983-8
定 价 58.00元



胡春涛，男，江西吉安人。2004年9月至2007年6月就读于四川大学艺术学院，获硕士学位；2008年9月至2011年7月就读于西安美术学院，获博士学位；2011年11月至2015年2月在南京艺术学院博士后科研流动站从事科研工作；2015年12月进入四川大学道教与宗教文化研究所博士后流动站。现为广西艺术学院造型艺术学院副教授，研究方向为宗教美术，中国—东南亚美术。已出版专著《老子八十一化图研究》。

作者简介:

胡春涛，男，江西吉安人。2004年9月至2007年6月就读于四川大学艺术学院，获硕士学位；2008年9月至2011年7月就读于西安美术学院，获博士学位；2011年11月至2015年2月在南京艺术学院博士后科研流动站从事科研工作；2015年12月进入四川大学道教与宗教文化研究所博士后流动站从事科研工作。现为广西艺术学院造型艺术学院副教授，研究领域为宗教美术、中国—东南亚美术。



目 录

第一章	13
陕西道教壁画的考察与研究	13
(一) 陕西佳县白云观壁画	15
1. 陕西佳县白云观真武殿壁画	17
2. 陕西佳县白云观头天门壁画	36
3. 陕西佳县白云观三清殿壁画	48
4. 陕西佳县白云观其他殿堂壁画	60
(二) 陕北其他宫观壁画	71
1. 陕西神木二郎山庙壁画	71
2. 陕西佳县兴隆寺壁画	83
3. 陕西佳县大佛寺壁画	93
4. 陕西佳县观井寺壁画	98
(三) 关中地区宫观壁画	103
1. 陕西韩城大禹庙壁画	104
2. 陕西韩城高神庙壁画	111
第二章	121
河北道教壁画的考察与研究	121
(一) 河北蔚县暖泉老君观壁画	122
1. 祖师殿、财神殿壁画	123
2. 三清殿壁画	127
3. 真武殿壁画	133
(二) 河北蔚县玉皇阁壁画	134
(三) 河北蔚县关帝庙壁画	138

(四) 河北蔚县六神庙壁画	143
1. 关帝殿	143
2. 龙母殿	144
3. 财神殿	146
4. 观音殿	147
5. 马王殿	148
6. 梓潼殿	149
(五) 河北蔚县玄帝宫壁画	150
第三章	157
甘肃道教壁画的考察与研究	157
(一) 平凉庄浪紫荆山老君庙壁画	157
1. 紫荆山老君庙	157
2. 壁画内容的辨析	158
3. 壁画风格的考察	160
4. 壁画年代的考证	163
5. 结语	170
(二) 平凉崆峒山隍城老君楼壁画	171
1. 壁画的空间分布及内容的考察	172
2. 关于壁画绘制年代的问题	176
(三) 兰州金天观雷祖殿东西廊壁画	180
1. 壁画内容的辨识及空间分布	181
2. 壁画年代的考订	185
参考文献	195
后记	197

目 录

第一章	13
陕西道教壁画的考察与研究	13
(一) 陕西佳县白云观壁画	15
1. 陕西佳县白云观真武殿壁画	17
2. 陕西佳县白云观头天门壁画	36
3. 陕西佳县白云观三清殿壁画	48
4. 陕西佳县白云观其他殿堂壁画	60
(二) 陕北其他宫观壁画	71
1. 陕西神木二郎山庙壁画	71
2. 陕西佳县兴隆寺壁画	83
3. 陕西佳县大佛寺壁画	93
4. 陕西佳县观井寺壁画	98
(三) 关中地区宫观壁画	103
1. 陕西韩城大禹庙壁画	104
2. 陕西韩城高神庙壁画	111
第二章	121
河北道教壁画的考察与研究	121
(一) 河北蔚县暖泉老君观壁画	122
1. 祖师殿、财神殿壁画	123
2. 三清殿壁画	127
3. 真武殿壁画	133
(二) 河北蔚县玉皇阁壁画	134
(三) 河北蔚县关帝庙壁画	138

(四) 河北蔚县六神庙壁画	143
1. 关帝殿	143
2. 龙母殿	144
3. 财神殿	146
4. 观音殿	147
5. 马王殿	148
6. 梓潼殿	149
(五) 河北蔚县玄帝宫壁画	150
第三章	157
甘肃道教壁画的考察与研究	157
(一) 平凉庄浪紫荆山老君庙壁画	157
1. 紫荆山老君庙	157
2. 壁画内容的辨析	158
3. 壁画风格的考察	160
4. 壁画年代的考证	163
5. 结语	170
(二) 平凉崆峒山隍城老君楼壁画	171
1. 壁画的空间分布及内容的考察	172
2. 关于壁画绘制年代的问题	176
(三) 兰州金天观雷祖殿东西廊壁画	180
1. 壁画内容的辨识及空间分布	181
2. 壁画年代的考订	185
参考文献	195
后记	197

前言

东汉末年，以五斗米道、太平道等宗教团体的兴起为标志，道教逐渐成为具有独立形态的宗教形式，发展成为中国本土的宗教。道教兴起之初，并不崇尚偶像，随着道教的发展，以道教神祇以及道教教义为表现内容的视觉形式渐成体系。道教壁画是这种独特视觉形式中的一种，也是道教美术中重要的分支。它附着于道教宫观建筑之上，成为道教用以展现其神仙世界和道教义理观念的重要形式。相传最早的道观是陕西终南山的楼观。《楼观本起传》记载：“楼观者，昔周康王大夫关令尹之故宅也。以结草为楼，观星望气，因以名楼观，此宫观所自始也。”但这一记载有更多的神异化色彩，将楼观台的历史推到西周的周康王时期，但楼观台的建设更有可能推迟到魏晋时期。文献还记载西汉武帝时也设有专门的场所来供奉和祭祀道教神仙。据《史记·封禅书》记载，汉武帝元封二年（前109）齐人公孙卿上言武帝：“仙人可见……今陛下可为观，如缑城，置脯枣，神人宜可致也。且仙人好楼居。”于是汉武帝令长安则“作蜚廉桂观，甘泉则作益延寿观。使卿持节设具而候神人。乃作通天茎台，置祠具其下，将招来仙神人之属。”这些文献把道教兴起及道教营建宫观的历史推到了西汉初，也未可信。比较可信的是到东汉桓帝刘志“延熹八年（165）初使中常侍之陈国苦县祠老子，九年亲祠老子于濯龙，文颺为坛，饰淳金扣器，设华盖之座，用郊天乐也”。这个时候建有宫观用来举行宗教仪式，但建筑内部也未必有偶像的存在，而只是用“华盖之座”这种象征的方式来代替宗教神像。尽管如此，汉代建筑内部以壁画来装饰是早已有的传统，东汉王延寿曾游览鲁王刘余建造的灵光殿，他在《鲁灵光殿赋》中记述了建筑内部所绘的山神海灵壁画的情况。春秋战国时期鬼神信仰的内容在汉代建筑壁画中得到表现，而这些鬼神的形象以及用壁画来装饰建筑空间的方式也同样被后来的道教所继承。

魏晋南北朝时期，佛教艺术的发展达到鼎盛，包括石窟壁画在内的佛教艺术得到普遍的发展，相较而言，道教建筑壁画无法与之相比。这一时期，道教派别林立，南北多建立道教宫观。以嵩山、华山和终南山为中心，北方有北魏寇谦之创立的新天师道和兴起于关中的楼观道，南方的庐山、衡山和茅山都建有道馆，据马枢《道学传》和刘大彬《茅山志》的统计，仅东晋南朝有名的道馆就有一百多所，但这些道馆所绘的壁画及内部装饰情况并不明了。

到了唐代，道教宫观兴起，宫观内的壁画也大为兴盛，但壁画遗存已经湮灭不见踪影。据《唐六典·祠部》记载：“凡天下观总一千六百八十七所。”留存至今的唐代道观建筑仅有芮城县城关镇龙泉村广仁王庙一例，建筑内已没有壁画遗存。唐代道观壁画的情况更多依赖文献记载，如唐代张彦远的《历代名画记》卷三“记两京外州寺观画壁”一节专门著录了当时长安、洛阳等两地寺观壁画的创作队伍、题材内容、艺术表现与特点。道观壁画比寺院壁画的数量少，其中涉及的宫观壁画有两京的太清宫、龙兴观、玄真观、万安观、开元观、咸宜观、玄都观等，绘制的题材和内容大致有四类：一类是玄元真人等尊像图；一类是诸如《明真经变》之类的经变图；第三类是山水画；还有一类是皇帝贵族等供养人的肖像画等。当时闻名长安的画家吴道子、李昭道、杨廷光等也都参与到绘制京城的道观壁画中来。

唐末，大量的画家避难于西蜀，客观上促进了西蜀地区道教壁画的发展。这一地区晚唐、五代道教壁画的情况在宋黄休复《益州名画录》、郭若虚《图画见闻志》、邓椿《画继》等画史文献中多有记载。蜀中唐、五代著名的道观有成都玉局观、上清宫，青城山丈人观、长生观、金华宫，简州开元观，等等。参与绘制道观壁画的画家有常杲、石恪、张素卿、陈若愚、张南本等人，其中有些画家入宋，活跃于宋代画坛，对宋代的道教壁画也有很深的影响。巴蜀地区的道教壁画题材通常有天神地祇、三官五帝、五岳四渎、雷公电母、帝王御容、道教仙真、天仙侍从等，虽然无法从文献记载中把握巴蜀地区道教壁画的全貌，但可通过文献一窥晚唐、五代以来巴蜀地区寺观壁画的兴盛情况。

宋代是道教壁画的辉煌时期，北宋太宗、真宗和徽宗都崇信道教，广建宫观，宫观的道教壁画也由此盛极一时。据文献记载，画院画家高益、高文进、王道真、武宗

元、王霁、王拙、燕文贵、王兼济等参与进来，而画院外画家王瓘、孙梦卿等也是道教壁画的丹青能手。宋真宗时建造的玉清昭应宫，可谓历史上规模最大、规格最高的道教建筑，大小宫殿有二千六百一十一楹，历时七年才建造而成。在全国各地招募画工3000余人，经考试有100多人入选，分为二部，武宗元为左部第一，王拙为右部第一。张翥（字升卿）在三清殿画高达丈余高的的天女奏乐图，王拙画五百灵官及众天女朝元等壁，庞崇穆画山水列壁，其“林峦草竹、溪谷磴道莫不精备”。

武宗元是北宋时期著名的道释画家，参与过很多道观壁画的绘制，其事迹在《圣朝名画评》《图画见闻志》《宣和画谱》等画史文献中都有记载。除了上文提及他参与玉清昭应宫壁绘工程，并为“左部之长”外，在中岳天封观、洛中南宫、三圣宫都有武宗元的壁画作品。在洛阳上清宫他曾画三十六天帝，将赤明和阳天帝画成宋太宗的御容，宋真宗见之，“叹其画笔之神”。《画鉴》中还记载武宗元绘《朝元仙仗图》：“尽一匹绢作五帝朝元，人物仙仗，背项相倚，大抵如写草书然，亦奇物也。”武宗元绘制的道观壁画已无法得见了，但世间流传有一本《朝元仙仗图》，据传为武宗元所绘，而且这本线描稿被认为是庙宇壁画的“副本小样”。《圣朝名画评》卷一“人物门·神品”评价武宗元：“武员外学吴生笔，得其闲丽之态，可谓睹其奥矣。”与武宗元同列“神品下”的高益，留下了一幅《搜山图》，也被认为是道观壁画的底稿。宋代擅长道释绘画的画家有很多，王瓘、王霁、孙梦卿在《圣朝名画评》中的排名都高于武宗元，但武宗元因为与《朝元仙仗图》有关而传名于世。北宋的道释画家直接受吴道子的影响。比如在《圣朝名画评》中被列为“神品上”的王瓘多直接观摩吴道子画于洛阳北邙山老子庙的壁画，“虽穷冬积雪，亦无倦意”。除了王瓘外，王霁、孙梦卿、武宗元、侯翌、张翥、王兼济、杨斐等人物画家都师承吴道子。

宋代的道教壁画也已不见踪迹，从以上文献梳理的情况来看，道教壁画集中出现在政治、文化的中心区域，如唐代的长安、洛阳，宋代的汴梁地区等，但除了这些中心区域，全国其他地方的道观内也绘制有道教壁画。全国范围内现存道观壁画遗迹中山西分布最多、最广，而且保存了元、明、清各历史时期的道教壁画遗存，在学术界有着举足轻重的价值。永乐宫壁画代表了元代道教壁画的最高成就，绘制于山西芮城永乐宫的无极门、三清殿、纯阳殿和重阳殿（七真殿）内，绘制于

1325—1368年间,所绘时间不一。永乐宫无极门壁画内容有门神、神将、神吏、城隍、土地等。三清殿是永乐宫主殿,壁画《朝元图》画各方神祇朝谒道教始祖元始天尊的群像。纯阳殿壁画画的是吕洞宾一生的故事,作于1358年,共有52幅。重阳殿壁画内容为王重阳的故事。除了芮城的永乐宫以外,还有作于元泰定元年(1324)的山西洪洞县水神庙明应王殿壁画,汾阳县(今为汾阳市)五岳庙水仙殿壁画、高平万寿宫壁画以及据传出自山西平阳府的现存加拿大多伦多市皇家安大略博物馆的两铺道教壁画。山西境外的元代寺观壁画数量很少,陕西耀县(现改名为耀州)药王山南庵东西壁《朝元图》壁画据研究表明为元代的道教壁画,但留有后代重绘的痕迹。

明代的道教壁画中比较著名的有山西汾阳县圣母庙壁画、汾阳太符观玉皇殿壁画、新绛县稷益庙正殿壁画、浮山县老君洞道教壁画、高平市仙翁庙壁画以及河北曲阳县北岳庙壁画等,云南丽江大研镇皈依堂、白沙大宝积宫以及束河大觉宫内也都绘制有道教神祇壁画。元、明道教壁画的遗存并不是太多,但因其艺术成就突出、神像谱系的完备以及年代较为久远,其中尤以芮城永乐宫最为突出,所以学术界对道教壁画的研究多集中在元、明时期的壁画遗存。但从数量来看,清代壁画的遗存远远超出元、明时期,其遗存遍布全国各地,以北方居多。尽管在艺术上清代道观壁画未能超过之前的时代,但从视觉文化的角度,这些特殊的视觉艺术形式,与更广泛的社会、信仰、民俗、思想联系了起来,能够更形象地再现那个时代的精神风貌,在多学科交叉的学术视角中,可以生发出更具意义的学术话题。

作为视觉文化的道教艺术日益受到学界的关注,经过王逊、金维诺、胡文和、李淞、孟嗣徽、景安宁(Anming Jing)、巫鸿(Wu Hung)、葛思康(Lennert Gesterkamp)、Mary Gardner Neill等国内外学人的积累,道教艺术逐渐成为艺术史研究中重要的专题。而且在宗教学研究领域,王育成、姜生、李远国、刘昭瑞、戴思博(Catherine Despoux)、康豹(Paul Russell Katz)等学者结合道教艺术品、道教文物进行宗教学研究,道教图像学的研究也成为道教史研究中的新热点。从整个道教美术的研究趋势来看,在道教美术的研究方法上,更强调材料和分析的结合,艺术史和其他学科门类如考古学、宗教学、历史学的结合,使得图像真正成为“视

觉文化”的范畴，图像的意义得以大大拓展。但是道教美术能成为中国美术史的一个专题，其基础得益于道教艺术实物材料的挖掘。只有在田野考察的基础上不断挖掘出实物材料，才有可能更充分地展现这一独特的道教艺术形式的发展脉络、内涵及艺术特征，其发展历史、视觉形式与其他类艺术形式之间的关系、道教艺术与整个中国美术史的关联性才能建立起来。

本书收录的道教壁画大多是清代绘制的，范围主要集中在山西之外的陕西、河北、甘肃这几个省份，尤其以前两者为重点。这些省份的道教壁画遗存具有不同于山西的地域性特点，是山西道教壁画题材、风格与样式的最好的补充，而且在有些方面与山西道教壁画也保持着一些联系。本书的体例还是案例式的，并非对某一地域道教壁画的全面、综合的考察与研究。在方法上强调文献梳理、类型归纳、形式分析、图像比较等方法的综合运用。对于壁画的年代、内容的辨识和考证，任何一种方法都无法独立地发挥作用，尤其对于无年款壁画年代的判断，文献材料和图像材料之间相互发挥互补和互证的作用才有可能考证出其绘制的相对年代。而对于毫无文献档案材料的壁画来讲，从图像本身来考察就成为唯一可靠的方法，风格的归纳、比较与形式的分析这些方法就成为相对适用的方法了。以上只是在处理年代和内容时常用的手段，如何在图像志的基础上，再进行图像意义的阐释，进而能完整地展现道教视觉文化的内涵与面貌，只能待以后的努力了。

第一章

陕西道教壁画的考察与研究

尽管陕西道教壁画的繁盛时期是唐代，但由于遗存较少，以往的研究主要通过文献来梳理，所以在研究的方法以及研究的成果上有很大的局限性。陕西宋代的寺观壁画遗存也较为少见，主要的遗存集中在元明清时期。刘合心、雒长安主编的《古代建筑壁画艺术：陕西卷》收录的大部分为寺观壁画，有图片及简要的文字介绍，为读者提供了陕西建筑壁画遗存的保存现状情况^[1]。

现存最多的还是明、清时期的壁画。尽管相对于山西地区来说，陕西地区的寺观壁画在年代和数量上偏晚、偏少，但从物质文化遗产的保护和研究的角度来看，陕西省的寺观壁画仍有其价值与意义。

从陕西全省范围来看，寺观壁画遗存遍布陕南、关中、陕北的各县市地区，据现有资料显示，主要还是集中于陕西北部地区，其中以榆林地区为多^[2]。佳县白云观又是其中规模最大的道观，所以下文将白云观道教壁画作为单独的一章节来考察与研究。陕西北部地区是典型的黄土高原地貌，沟壑纵横，丘陵起伏，这一独特的地理环境是寺观壁画相对较多地保存下来的原因之一。加之陕北地区宗教信仰比较浓郁，壁画在装饰寺观殿宇以及在宗教仪式中都有很重要的意义，至今民间丹青手仍然活跃在这片土地上，他们是传统宗教知识与信仰的最好传播者。陕西道教壁画的研究已经受到学术界的关注并取得了一些进展，但在壁画遗存的考察与资料的刊布上还有很多的工作可做，尤其是陕西北部地区由于其特定的历史地理条件，保存下来的遗存比关中和陕南地区要多，关于这一区域内寺观壁画的研究需要投入更多的田野调查工作。在此基础上，结合历史文献，在图像、作者、宗教、社会、文

化等各方面建立联系对丰富陕西寺观壁画的研究有重要意义。

陕北的道教壁画的艺术形式丰富多彩,关于这一点,李淞先生在2007年的“白云山论道”中的发言已详细地展开过论述。李淞先生归纳了以下几种形式:朝圣图、出队与入队、故事画、仿卷轴画^[3]。从壁画表现的形式上来看,还有重彩、淡彩、水墨和线描的区别。除了上面提及的几种形式外,陕北道教壁画还可以归纳出另两种形式:尊像图和水陆画,前面提及的朝圣图和出队、入队的形式一般是和尊像图组合在一起的,但更多的情况是,朝圣图中朝拜的主尊以及出队、入队的主角是以塑像的方式来表现的。水陆画也是陕北寺观壁画常常表现的形式,如兴隆寺、观井寺都有水陆画的遗存^[4]。在观井寺中水陆画和尊像图是组合在一起的。每一种形式是和不同的功能相对应的,符合宗教信仰对神像功能以及如何营造神圣空间的规范。

除了形式上的多样化特点外,陕北寺观壁画的一个很重要的特点是宗教信仰与功能的多元化,佛教与道教以及儒家的图像通常混合于一庙。陕北寺观在整体营建中都兼具佛教与道教以及民间宗教的性质,在混合融通各种宗教信仰中发挥寺观强大的宗教功能,它能满足更为广泛的人群的信仰需求,颇具包容性,也具有强烈的地域性与民俗性特点。佳县大佛寺(大福寺)原本是寺院建筑,除了观音殿、禅院等佛教性质的建筑外,还容纳有关帝殿、森罗殿、马王庙、龙王庙、娘娘庙等道教性质的殿宇。佳县兴隆寺同样是包罗三霄娘娘殿、马王殿、禅院、文昌帝君、白云菩萨楼、山神土地祠、药王七佛楼、财神殿、森罗宝殿、毗庐古佛楼、关帝土神殿、水陆殿、观音殿以及玉帝三官殿等建筑于一体的庙宇群落。神木的二郎山庙供奉的主神是道教的二郎神,主体建筑中有道教性质的二郎庙、八仙洞、龙母庙、仙家庙、祖师庙、娘娘庙、山神庙等,但二郎神庙中也有佛教性质的地藏洞、古佛洞、诸神殿、倒座观音殿等,还有体现儒家精神的浩然亭,甚至还有儒、释、道三教融于一殿的三教殿。如此庞大的神系和神殿体现了一种极为现实而又丰满的宗教观念^[5]。与陕北寺观整体营建的这一特点相适应,体现在陕北寺观壁画上,同样具有这种混合性,这是陕北壁画中最为突出的一个特点,这么强烈的杂糅性在其他地区的寺观壁画中也是很少见的。

关于陕北佳县白云观的壁画的总体风格,李淞先生用了“浑厚、纯朴、有力”这几个词来概括^[6]。同样,这三个词也可以用来总揽陕北寺观壁画的艺术风貌。

陕北寺观壁画内容丰富，所表现的神祇基本囊括了佛道的神祇，但又塑造了大量的民间神。无论是造型、构图、色彩都与其生存的环境相适应，具有浓郁的乡土气息。在表现的方法上没有过多的矫饰，甚至有些时候表现得比较稚拙。陕北寺观壁画属于民间绘画体系，虽然在绘画技巧上无法和专业画家相比，但它是生活在这片黄土地上人们的精神、信仰的最直接展现，这些宗教图像展现了一个丰富的视觉世界。壁画表现了人们纯净的、直接的愿望，想要祈求多子，就有娘娘殿；想要老天下雨，就有龙王庙；想要牲畜肥壮，就有马王庙。总之，日常生活、生产中的想法与祈愿，都可以通过庙中的塑像、壁画得到形象的塑造，并用以表达甚至促成愿望的实现。陕北土地上，迄今还生活着一群民间画工，他们有的是自学成才，有的家族相承，他们是民间绘画艺术的传承者。陕北道教壁画是我们研究民间活态艺术形式以及宗教、社会、民俗活动的重要资料，它提供给我们一种谱系完整的壁画生态体系，它紧密地与民间愿景结合在一起，是民间生活的直接体现，也是生生不息的民族精神载体。

（一）陕西佳县白云观壁画

白云观（图 1.1.1）位于陕西北部佳县双龙岭上，是一处以真武大帝为主神的道教圣地，前临黄河，与山西隔河相望。据清嘉庆年《葭州志》载：“白云山在嵯峨

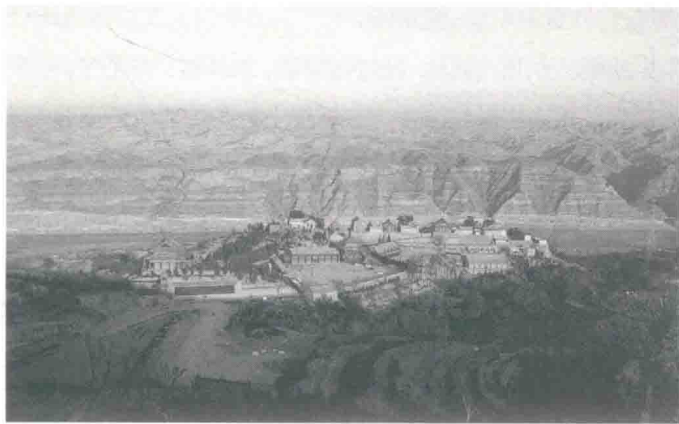
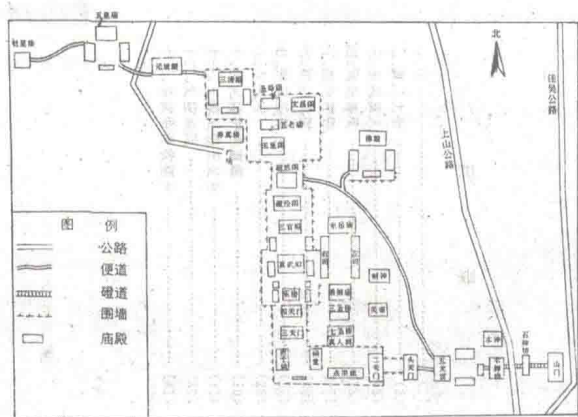


图 1.1.1 白云观全景图

峰南，东临黄河，明万历年任邱县丞牛登第命名，上有白云观”。明万历三十三年（1605），终南山道士李玉凤真人云游至白云山，相中此地，始设教传道，营建殿宇^[7]。明万历四十六年（1618），神宗帝朱翊钧给白云观颁布“圣旨”一道，并御赐《道藏》4726卷^[8]，从此白云观声名大振，土木大兴，道观得以扩充与营造，经过数百年来不断修葺、补建，形成了此处西北地区最大的古建筑群和道教圣地。

白云观现存大小建筑四百余处，庙宇殿堂五十多处，总面积达八万余平方米。从整体布局看，白云山古建筑巧妙地利用了主轴线的规制，将多层次、多形式、多功能的宫观建筑整合在一起，形成有序的建筑群序列。白云观建筑（图 1.1.2）集中



白云山导游示意图

图 1.1.2 白云观建筑分布图

于白云山的中央地带，由山门而入，经过石牌坊、木牌楼、五龙宫、头天门、二天门、三天门、四天门后，进入主轴线之中。主轴线上分布的建筑皆坐北朝南，沿山脊由南至北依次排列着钟楼、真武大殿、三官殿、藏经阁、超然阁、玉皇阁、五老祠、圣父母祠。东北角有文昌楼。玉皇阁西上一石阶，有三清殿。位于主轴线东侧下方是第二轴线，由南向北是真人祠、七圣楼、三圣楼、娘娘庙、东岳大殿等；主轴线再向东挪移是第三轴线，由南向北分布着关帝庙、财神庙等。从白云观建筑群的布局看，以主轴线为其主线，三线平行分布，条理明晰，显示与宗教精神一致的肃穆与庄严。同时在这三条轴线之外也散落有其他的庙宇如佛殿、玉皇庙、魁星楼等，

它们或是单独而立，或是与主轴线遥相呼应、顾盼有情，这种讲究聚散、张弛的安排也在白云观布局的严整性中注入了活泼的因素，并能使之多元统一。

白云观整个建筑群布局的核心是真武大殿。真武信仰在宋代开始兴盛，而且其神格地位也在宋代得到了提高。宋真宗天禧二年（1018）诏加“真武将军曰真武灵应真君”^[9]。《真武灵应真君增上佑圣尊号册文》载，宋徽宗大观二年（1108）“奉册增上尊号曰：佑圣真武灵应真君”^[10]。元马端临《文献通考》卷九十《郊社考》载：“钦宗靖康元年，诏佑圣真武灵应真君，加号佑圣助顺真武灵应真君”^[11]。

由宋至明，历代皇帝对真武屡加封赠。明永乐年间，朱棣大力营建武当山，武当山成为真武大帝的道场，武当山道教把它尊为最高尊神，真武大帝升格成为明代的护国神，经过明代皇室的大力提倡，真武信仰在全国鼎盛一时。真武信仰能够传播到古蓟州并在此扎根，与当时整个社会的宗教环境息息相关。佳县白云观的创建以及对真武信仰的崇拜就是这股宗教浪潮影响下的结果。白云山碑刻中载“玄帝宫刑胜甲天下者，唯五（武）当山为最，而白云山继之”^[12]。同位于陕北的延安清凉山顶的莲花峰上有座太和庙，又名真武庙，嘉靖十五年（1536）兴建了真武殿，明万历七年（1579）得到了较大规模的扩建，也是陕北规模宏大的真武道场，可惜毁于战火之中，壁画和塑像荡然无存。

佳县白云观内有丰富的壁画资源，至今保存了明清以后的壁画 1300 余幅^[13]，这些壁画是地域性宗教信仰最直接的视觉材料，也为研究当地道教信仰的流布、道教图像的流变以及宗教视觉文化等提供了重要的依据。以下主要对白云观内真武殿、头天门、三清殿内的壁画进行比较详细的考察，而对其他各殿壁画进行一些简略介绍^[14]。

1. 陕西佳县白云观真武殿壁画

真武大殿，又称正殿，为白云观建筑群之首，坐落于四天门北，三圣楼前。正殿始建于明万历三十三年（1605），清嘉庆六年（1801）、道光十一年（1831）、光绪二十八年（1902）进行过维修。^[15]

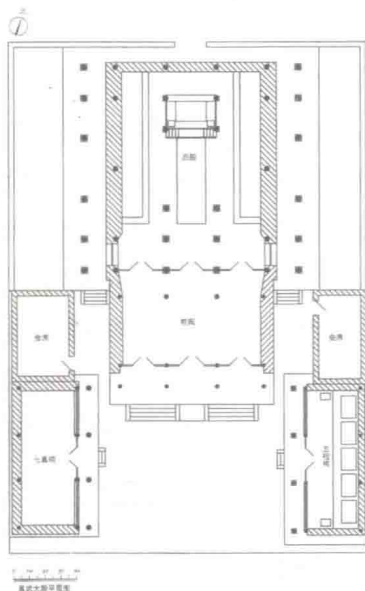


图1.1.3 白云观真武大殿平面图

真武大殿（图 1.1.3）坐北朝南，由前殿和后殿组合而成，前殿为清代卷棚顶建筑；后殿是明代建造，为单檐歇山顶式建筑^[16]。正殿左右两厢为配殿，供五祖七真，钟、鼓楼亦列两旁。在这组建筑空间内，既可以举行斋醮仪式，又可以是举行庙会时群众娱乐的场地。每年农历的三月三日（真武祖师诞生日）、四月八日（真武祖师修炼得道之日）、九月九日（真武祖师飞天成仙之日），白云观都要在此举行规模盛大的宗教活动，每年的这个时候，游人如织，盛况空前。

真武大殿前、后殿墙壁分布有壁画^[17]，以下分别对前殿和后殿的壁画做相关阐述。

1.1 真武前殿壁画

真武前殿壁画主要分布在东、西墙壁上。两壁后段绘四值使者，横 1.48 米，高 2.18 米，左壁为年值使者和日值使者（图 1.1.4），都着武将装束，衣带飘举，衣摆富有动势，背景为升腾的云朵。两位使者容貌有所区分，年值使者面容白皙，丹凤眼，面庞肥厚宽博，左手持书簿置于胸前，上书“年值使者”；日值使者面容黝黑，双目圆睁，右手持卷轴立于右肩，上书“日值使者”。右壁绘月值使者和时值使者（图 1.1.5），二位使者在面容上也做了区分，一白一黑，一端庄秀雅，一怒目圆睁。四值使者两两相对，分立于东西两侧。四值使者官职都不高，他们的主要任务是记录功劳，掌管功劳簿。

前殿东、西两壁前面绘制的壁画为《真武修行图》（图 1.1.6），是故事性图画，以界格区分，东西各 30 幅，总计 60 幅。以下重点对这两铺壁画的内容、识读顺序、来源、风格以及画工等问题进行阐释。

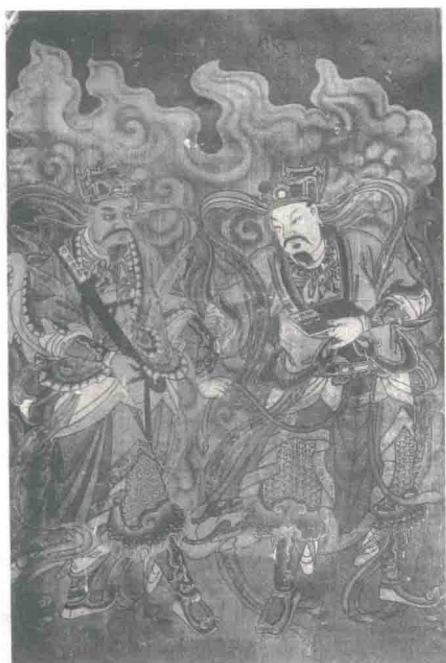


图1.1.4 真武前殿日值使者和年值使者



图1.1.5 真武前殿月值使者和时值使者

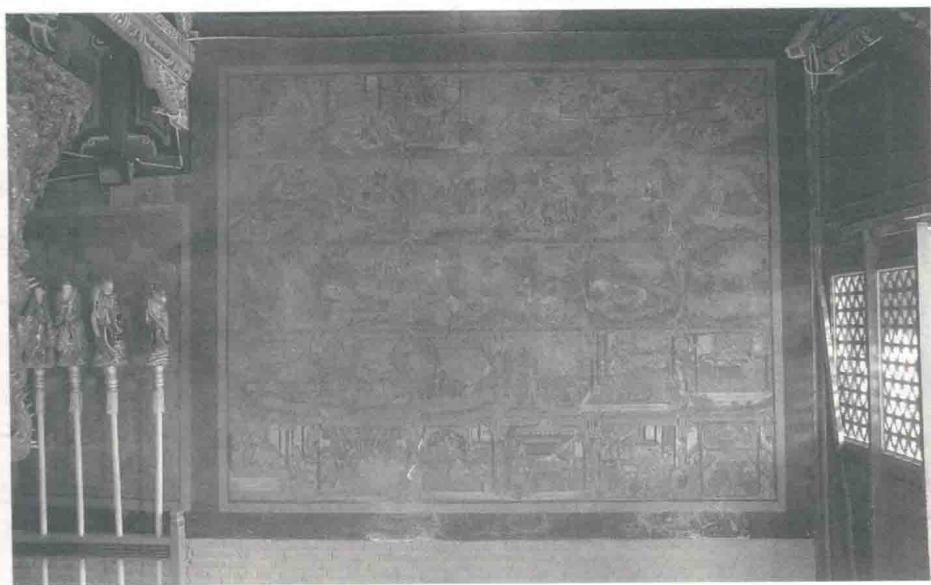


图1.1.6 白云山真武前殿东壁壁画

1.1.1 壁画的内容、识读顺序及文本来源

《真武修行图》中都有题榜，表明每一小格画面所表现的主题。壁画题榜的文字错别字比较多，补正后的文字在表格括号中标明。这些连环的图画按一定顺序排列组成了真武大帝的传记故事和灵应故事，列表如下：

东壁（北→南）

上清授受	上圣父母	天人画像	降破蚩尤	收龟蛇二将	征魔外道
收降水火	玉帝赐衣冠	仙人引接	五龙捧圣	观音点化	云雾圣迹
折柳挥梅 题记：榆林丹青叶孙长画， 光绪三十年端阳前立	仙人进贡	获鹿进巢	悟忤（忤）成针	猿猴伴道	蛇虎引路
阻润（润阻）群臣	太白赐剑	元君寿（授）道	密祷归山	捨国离父	辨（遍）读经书
朝见国父	沐浴金身	国母降生	梦吞日月	命请道象	建醮祠嗣

西壁（南→北）

赐善吉祥	洞天云盖	寇染（魅缠）安仁	王虎宽消	船（镇）河兴福	祖（相）街（术）捕（指）迷
神枪退寇	焦氏护嗣	大圣南庆（岩）宫	木附（沐骊）马监工	神流（留）巨木	封受香烟
甘雨回枯 祈祷雨泽	十王清命 察人善恶	冤魂哀哭 积功成圣 题记：丹青蒲培画	具（真）庆宫殿 终勿济苦	水涌洪钟 行满三界	琼台受册 圣父母宫
玉帝授受	上朝泰（太）清	上朝真清 ^[18]	上朝玉境 ^[19]	上朝玉帝	三元保举

真武前殿东、西两壁画每壁5行6列30幅，两壁共计60幅，展现了真武出生、修炼、成圣、降魔的生平履历以及与真武相关的灵异感应事件。由于整铺壁画是以

界格的形式将画面分割开来的，不同的小画面之间有一定的顺序，如何安排这种顺序有不同的方法。关于真武前殿的这两铺壁画的观看顺序，李淞先生在《妥神而悦人——陕西佳县白云观壁画艺术概述》一文中提道：“图像的顺序应为从左壁下方外端始，转至上方，然后接右壁下方，转至上方结束。这也符合一般观者的习惯，即从最先接近视线的左壁下方外端开始，由外向内，逐次上升，观完左壁再观右壁。”^[20]真武壁画图像的排列顺序可以以其故事来源的文本为基准加以判断，东壁绘制的真武故事内容大致可以在元代道教经典《玄天上帝启圣录》中找到出处，同时也可参酌明代以来流传的有关真武故事的小说《北游记》等文本材料来考察壁画内容编排的次序，从中可发现，东壁按照李淞先生提出的图像顺序，从南至北，每一行结束后，又回到壁画的南端，然后从下往上依次层层推进。

西壁的情况比较特殊一些，如果按照左右对称的原则来看，西壁应该和东壁是一样的图像排列顺序——按照从南至北，从下至上层层推进的次序，其前提是所依据的文本材料能支撑这种顺序的安排，但从文本角度来看，无法做到这一点。仔细辨别，发现西壁图像的排列顺序似乎偏离了东壁的排列思路，而采用了一种循环向上的顺序。接东壁最上面一幅《上清授受》图应该是西壁的《玉帝授受》图，它们同属“授受”内容的图画。按道教神仙谱系的主次关系，真武叩拜完“三清”后才是觐见玉帝，依此即可判断西壁最下面一行的顺序应该是从南至北推进，西壁的观看起点应该是“玉帝授受”。第二行中的“祈祷雨泽”应该接到第三行的“甘雨回枯”，这和《玄天上帝启圣录》卷一中“甘霖应祷”条和紧接下来的“五龙唐兴”条所描述的“是时，枯槁复苏，歉回为稔”是相对应的，这样一来可以判断出第二行始于“圣父母宫”，终于“祈祷雨泽”；而第三行起于“甘雨回枯”，终于“琼台受册”。由于第四行的“焦氏护嗣”和“神枪退寇”与第五行都属于《玄天上帝启圣录》中真武感应灵异故事，按理应该将其连接在一块，而第三行“琼台受册”后面也能够与第四行“封受香烟”连接上，因为接受昊天的封号后，才享受凡世的香烟供养，前者指的是上层对真武的肯定，后者是指下层对真武大帝的崇拜膜拜。由此决定了第四行的顺序是从北至南，而第五行的顺序是从南至北。综合考虑，可知西壁与东壁不同，它按照的是一个循环上升的顺序，接东壁“上清授受”，而始于“玉帝授受”，按“S”形循环上升，至“相术指迷”结束。从画面讲述的内容来看，可以粗略地

分作两部分：一部分从“建醮祠嗣”到“封受香烟”讲述的是真武出生、离家、修炼、成道、降魔、授受、积功、受封；另一部分从“神留巨木”到“相术指迷”为武当山宫殿的营建、武当祥瑞以及真武感应故事。故事与图像的排列并非很严密，因为第一部分的“天人画像”（五人现相）是灵应故事，“水涌洪钟”是武当祥瑞故事，其实应该归属第二部分的真武灵应故事中。

壁画内容的识读顺序，直接依赖于画面所依据文本的故事编撰。关于佳县白云观真武壁画所描绘故事的文本来源，我们可以再做进一步具体的分析。在下面的两个表格里，标明了白云观真武壁画题榜及画面内容相对应的可能的文本出处。

左（东）壁

序号	真武修行图 题榜	故事来源	序号	真武修行图 题榜	故事来源
1	建醮祠嗣	《北游记》 ^[21] 卷一“孟英起建醮坛祈嗣”。	16	猿鹿进菓	佛传故事。
2	命请道象		17	仙人进贡	
3	梦吞日光	《元始天尊说北方真武妙经》 ^[22] 、《太上说玄天大圣真武本传神咒妙经注》 ^[23] 卷三“梦吞日光”；《玄天上帝启圣录》 ^[24] 卷一、《武当嘉庆图》 ^[25] “金阙化身”；《北》卷二“祖师得道见帝”。	18	折柳挥梅	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“折梅寄棚”。
4	国母降生	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“王宫诞圣”；《北》卷三“祖师得道见帝”。	19	云雾圣迹	《启圣录》卷一“紫霄圆道”。
5	沐浴金身	《北》卷二“祖师得道见帝”。	20	观音点化	《启圣录》卷一“蓬莱仙侣”；《北》卷二“太子被戏下武当”。
6	朝见国父	《北》卷二“祖师得道见帝”。	21	五龙捧圣	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“五龙捧圣”；《北》卷二“太子被戏下武当”。

续表

序号	真武修行图 题榜	故事来源	序号	真武修行图 题榜	故事来源
7	遍读经书	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“经书默会”。	22	仙人引接	《启圣录》卷一“三天诏命”；《北》卷二“太子被戏下武当”。
8	舍国离父	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“辞亲慕道”；《北》卷二“祖师得道见帝”。	23	玉帝赐衣冠	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“琼台受册”；《北》卷二“太子被戏下武当”。
9	密祷归山	《北》卷二“祖师得道见帝”。	24	收降水火	《启圣录》卷一“降魔洞阴”；《北》卷二“祖师下凡收二怪”。
10	元君授道	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“元君授道”；《北》卷二“祖师得道见帝”。	25	征魔外道	《启圣录》卷一“降魔洞阴”。
11	太白赐剑	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“天帝赐剑”。	26	收龟蛇二将	《启圣录》卷一“降魔洞阴”；《北》卷二“祖师下凡收二怪”。
12	涧阻群臣	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“涧阻群臣”。	27	降破蚩尤	“黄帝战蚩尤”神话传说。
13	蛇虎引路		28	天人画像	《启圣录》卷二、《嘉庆图》“五人现相”。
14	猿猴伴道		29	上圣父母	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“天宫家庆”。
15	悟杵成针	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“悟杵成针”；《北》卷二“太子被戏下武当”。	30	上清授受	

右(西)壁

序号	真武修行图 题榜	故事来源	序号	真武修行 图题榜	故事来源
31	玉帝授受	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“玉陛朝参”。	46	真庆宫殿	《启圣录》卷一“紫霄圆道”也提道：“据此居焉，即成道之所，今天一真庆宫是也。”“玉陛朝参”中也说：“奉玉旨，谢恩而退，乃居天一真庆宫，如诏命。”《启圣录》卷一、《嘉庆图》“真庆仙都”。
32	上朝太清	《嘉庆图》“玉清演法”。	47	水涌洪钟	《嘉庆图》《大明玄天上帝瑞应图录》 ^[26] “水涌洪钟”；《北》卷四“祖师复下凡间救苦”。
33	上朝真清 (玉清)	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“玉清演法”“朝觐天颜”。	48	琼台受册	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“琼台受册”。
34	上朝玉境 (上清)	《嘉庆图》“玉清演法”。	49	封受香烟	
35	上朝玉帝	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“凯还清都”。	50	神留巨木	《嘉庆图》《瑞应图录》“神留巨木”。
36	三元保举	《太上说玄天大圣真武本传神咒妙经注》卷一“又遇三元”：“玄帝准奉拜命都总管三元兵马事，仍麾督无缺兵，并察凡情。”	51	沐射马监工	《嘉庆图》“天真显现”；《瑞应图录》永乐十一年九月十一日“圣旨”。
37	圣父母宫	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“天官家庆”。	52	大圣南岩宫	《瑞应图录》永乐十一年九月十一日“圣旨”“大圣南岩宫，已命右正一孙碧云为住持……”
38	行满三界	《启圣录》卷一、《嘉庆图》“天官家庆”：“三界仰称曰玄帝也”。	53	焦氏护嗣	《启圣录》卷六“焦氏一嗣”。
39	终弼济苦	《太上说玄天大圣真武本传神咒妙经注》卷一“济拔天人”。	54	神枪退寇	《启圣录》卷三、《嘉庆图》“神枪竹刃”。
40	积功成圣		55	赐善吉祥	
41	察人善恶	《太上说玄天大圣真武本传神咒妙经注》卷一“录善罚恶”。	56	洞天云盖	《启圣录》卷二“洞天云盖”。

续表

序号	真武修行图 题榜	故事来源	序号	真武修行 图题榜	故事来源
42	祈祷雨泽	《启圣录》卷一“甘霖应祷”	57	魅缠安仁	《启圣录》卷五“魅缠安仁”。
43	甘雨回枯	《启圣录》卷一“五龙唐兴”：“是时，枯槁复苏，歉回为稔。”	58	王虎宽消	《启圣录》卷五“王虎中计”。
44	十王请命		59	镇河兴福	《启圣录》卷六“镇河兴福”；《北》卷四“祖师复下凡间救苦”。
45	冤魂哀苦		60	相术指迷	《启圣录》卷七“相术指迷”。

上文对佳县白云观真武壁画所描绘内容的故事来源以表格的形式作了大致的归纳，另外在《太上说玄天大圣真武本传神咒妙经》^[27]《北极真武普慈度世法忏》^[28]卷三、元刘道明编撰《武当福地总真集》^[29]卷下等道教经文中还可以找到真武故事的相关描绘。

关于佳县白云观真武壁画所描绘故事的文本来源，通过分析可知所依据的主要经典为《玄天上帝启圣录》。《启圣录》成书于元代，是根据宋代流行的真武经典《真武启圣记》和《玄帝实录》编撰而成，后两本早已亡佚^[30]。真武故事的整理和编撰从宋代开始初显端倪，而《玄天上帝启圣录》是整合了前人的成果而成为真武故事编撰的集大成者。真武故事的流传从宋元以后亦绵延不绝。广东佛山博物馆收藏的一套明代《真武灵应图册》，画面所描绘的故事内容及题记都来自《玄天上帝启圣录》经典，顺序安排上也恪守了文本中的顺序，在“所据经典”上体现了“武当传统”与“民间传统”的分野^[31]。与之相比不同的是，佳县白云观正殿的这一套真武壁画故事来源更为多样，除上面提到的《玄天上帝启圣录》外，还包括由武当道士编撰的属“武当传统”的《武当嘉庆图》《大明玄天上帝瑞应图录》等道教经典，还有自明代以来在民间颇为流行的小说《北游记》，以及佛传故事、神话传说，更有自我增设的内容。如，为了与东壁第一幅“建醮祠嗣”中所描绘的“三清”——太清、玉清、上清取得呼应，在真武修道成圣后他分别拜见了三清，这一情节反映在西壁的第一行的3个场景之中，可以看出壁画的设计者前后照应的思路，这也是

白云观真武壁画自出机杼的安排。《武当嘉庆图》“玉清演法”中将“三清”集中在一图表现。同为试探真武修道德行,《玄天上帝启圣录》安排的是蓬莱女仙变作九美人进行试探,而白云观真武壁画设计为观音变作美女去试探和点化真武。这个故事掺杂了佛教的因素,并直接题名为“观音点化”^[32]。佛教经典的影响在白云观真武壁画中的“梦吞日光”“国母降生”“沐浴金身”“朝见国父”“遍读经书”“舍国离父”“猿鹿进菓”等故事的情节中有明显的体现,这些故事渊源于佛经以及佛教壁画中的佛传故事。除了自我设计和受佛教影响的故事内容外,小说《北游记》中的一些内容也可能成为壁画故事情节设计的来源之一。而关于佳县白云观真武壁画故事内容包含了神话传说的成分,也可以找到依据。真武成道后奉玉帝命,到人间收斩妖魔,《玄天上帝启圣录》以“降魔洞阴”“分判人鬼”两个场景反映了这一壮举,白云观真武壁画按“收降水火”“征魔外道”“收龟蛇二将”“降破蚩尤”四幅图展开故事。其中的“降破蚩尤”来源于传说“黄帝战蚩尤”,这种神话传说题材的故事在民间广为流传,被吸纳进入真武故事图中,反映了民间画工对道教题材绘画的理解。

从以上的分析可以看出佳县白云观正殿真武壁画故事的文本来源其实是多元的,除了来自代表“武当传统”的玄武经典外,还纳入了佛教、小说、民间故事、神话传说等元素,同时在编排的故事中也渗透着绘制者——画工集体或个人对这一题材的理解。

1.1.2 关于图像来源、风格及画工

考察白云观壁画《真武修行图》所依据的文本,除了在道教经典中寻找外,图像的比对也很重要,这不但对探究画面所描绘的内容和故事来源有所帮助,而且对弄清图像的来源亦有裨益。

玄武经典中配有图画的有《武当嘉庆图》和《大明玄天上帝瑞应图录》。从图像上来看,《武当嘉庆图》与《大明玄天上帝瑞应图录》有渊源关系,后者应是前者的删节本。佛山博物馆所藏的《真武灵应图册》包括共82幅图和83幅题记,亦是不可多得的明代真武故事图像资料。借用这些图像材料可以探讨佳县白云观正殿真武壁画可能的图像渊源。

《武当嘉庆图》，又名《启圣嘉庆图》《玄武嘉庆图》，由元代张守清主持编写，刘中和等人绘图^[33]。元刊本《武当嘉庆图》中的图画应该有宋代真武故事图像的依据，《启圣嘉庆图序》中说：“复取《启圣记》中数十图，加之圣朝高梁河，示现龟蛇之瑞继其后，因曰嘉庆图”^[34]，而且从文字上来说也应该参照或者是在宋代真武故事的基础上加以编撰，同是《启圣嘉庆图序》中写道：“思惟《玄帝实录》，流布未广，作《嘉庆图》，形诸有相而叙其事，自初至终，至为周悉。”^[35]元《嘉庆图》原书正文已佚，但今天还能看到明代的版本。《藏外道书》中收录了明代宣德七年（1432）真成道士徐永道重刊的《武当嘉庆图》^[36]，既然是重刊本，就应该保留了元刊本的面貌。

上文提及元《玄天上帝启圣录》是在北宋《启圣记》和南宋《玄帝实录》的基础上编撰而成的。而其实元《玄天上帝启圣录》也配有图画的，但明《道藏》收录它时将图画删除了^[37]。关于《武当嘉庆图》和《玄天上帝启圣录》之间的关系，有学者认为《武当嘉庆图》是元代《玄天上帝启圣录》的节本^[38]。与真武故事配套的真武连环图画的流传是从什么时候开始，从以上的论证来看，北宋《启圣记》在对真武故事的编撰过程中也应该配合真武故事的图画流传，而比较盛行的是到了元代《玄天上帝启圣录》《武当嘉庆图》等配有图画版本的传播。到了明代包括《武当嘉庆图》的重刊本、《大明玄天上帝瑞应图录》《真武灵应图册》以及各地真武庙中的真武壁画等连环图画则并行不悖普遍出现并流传开来。

陕西白云观真武殿壁画与以上提及的几种图像相互比对，可以发现它们之间的渊源关系。《武当嘉庆图》《真武灵应图册》中的“折梅寄柳”（图 1.1.7，图 1.1.8）和白云观的真武壁画“折柳挥梅”（图 1.1.9）相比较，可以明显看出同一图式在不同作品中的呈现。佳县白云观真武壁画明显继承了代表“武当传统”的《武当嘉庆图》和《武当灵应图册》的图像特征，在整体构图以及面对同一个故事内容的题材选取了同样的表现方式，这说明白云观真武壁画的绘制是有所本的，这个本来源于流传有序的真武故事传统，但又不是单一的模仿，其中必然有在图像流传过程中的演变以及地域与个人因素的渗透。

《武当嘉庆图》《真武灵应图册》“金阙化身”（图 1.1.10，图 1.1.11）与白



图1.1.7《武当嘉庆图》“折梅寄柳”



图1.1.8《真武灵应图册》“折梅寄柳”

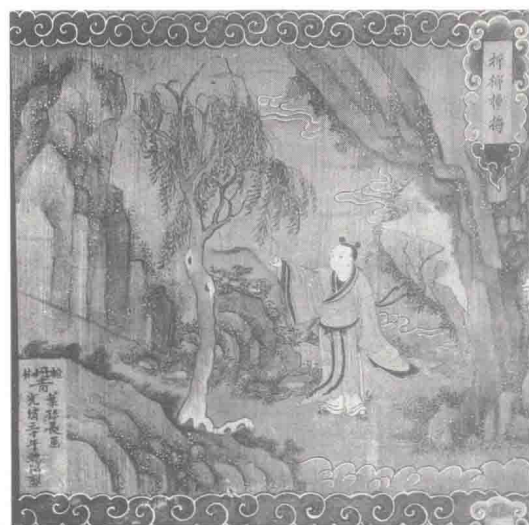


图1.1.9 佳县白云观真武壁画“折梅寄柳”



图1.1.10《武当嘉庆图》“金阙化身”

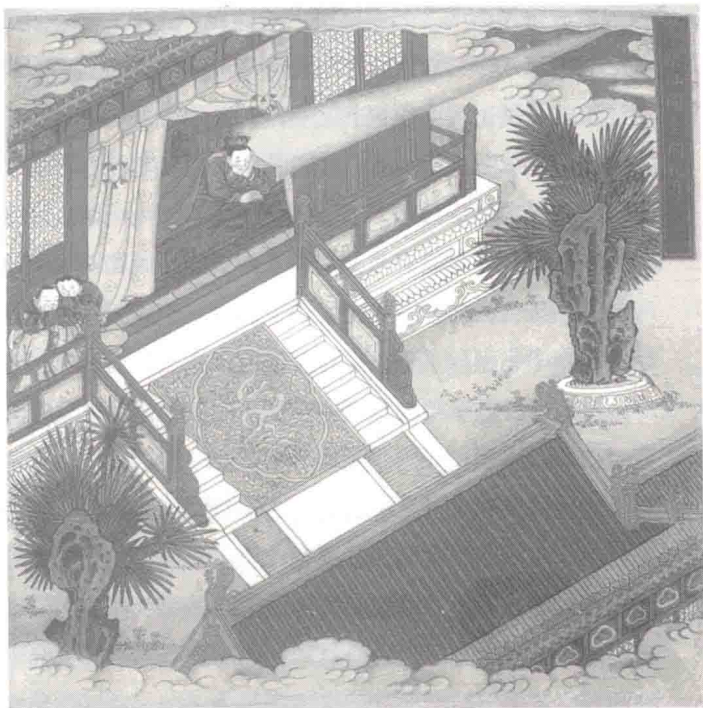


图1.1.11 《真武灵应图册》
“净乐仙国金阙化身”

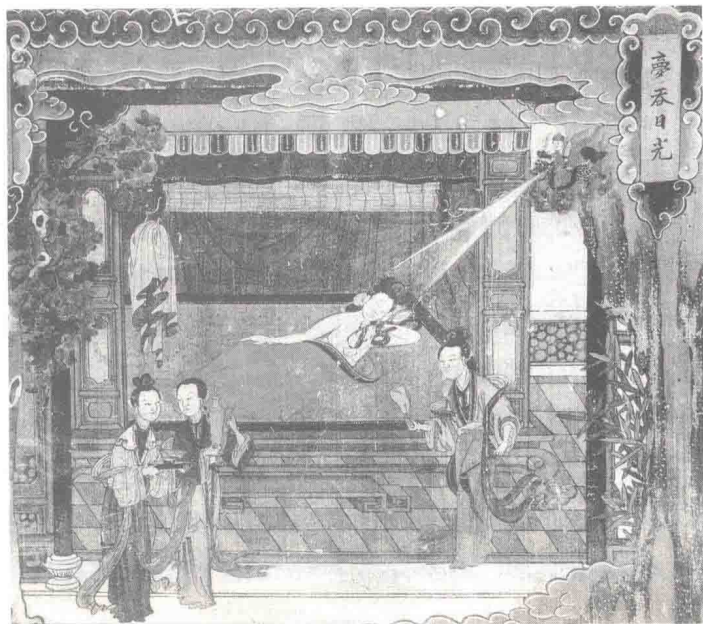


图1.1.12 佳县白云观真武壁
画“梦吞日光”

云观真武壁画中的“梦吞日光”（图 1.1.12），三幅图描绘的都是同一个场景，即太上老君第八十二次变化之身托胎于净乐国善胜皇后，所构置的场景都相似，表明了图像在流传过程中程式的沿袭性以及在此程式的基础上所做的变式。尽管如此，佳县白云观真武壁画和其他几种图像之间仍存在着一些差异。

比如在“梦吞日光”一画中，和其他两种描绘同一场景的两幅画相比，在画面的空间安排上非常的着意，将三个侍女按两人和一人组合安排在善胜皇后的两边，一前一后排布，加上室内空间的纵深感，使观看者的视觉集中在善胜皇后的身上，尽管在图中还出现了三个侍女，但这种构图的形式比较集中地展现了需要表达的意图。焦点透视的运用在壁画中有鲜明的反映，尤其在表现室内环境的画幅中能大量见到，如“建醮祠嗣”“国母降生”“沐浴金身”“朝见国父”“舍国离父”等画幅中。尽管表现在画面中的空间透视有时候并不是非常的严格，但是一种外来的观看世界的方法已经在民间绘画中体现了出来，白云观真武壁画提供了这种方法在清末流传的具体实例。就画面的构成来看，《武当嘉庆图》和《真武灵应图册》中的表现同一场景的画面就缺少这种空间的透视，画面上描绘的善胜皇后都偏离了画面的中心位置，消散在烟雾或建筑的包围之中，只是因为有一束光的照射画面才有了指向性。另外，在白云观的这幅画中，善胜皇后是以裸露上半身的形象出现，而且这幅画位于东壁的第一行，人们一进入前殿就能看到这幅画。这种人物形象的独特塑造，使其具有了自身的特色。从以上的分析可知，受西风的渗透，这两铺表现真武故事的壁画具有了鲜明的时代气息。

《武当嘉庆图》“金阙化身”“王宫诞圣”“辞亲慕道”“元君授道”“天帝赐剑”“涧阻群臣”“悟杵成针”“折梅寄榔”“真庆仙都”等画面都可以在白云观真武壁画中找到图像相似的画面。尽管佳县白云观真武壁画并非所有图像都与代表“武当传统”的几种图像有直接的联系，但从以上的分析来看，大致可知真武图像从宋、元以来（更可靠的说法是元、明以来）就有了延续的传统，这种图像延续的传统并不是一成不变的，而是在图像流变的过程中结合了其他的因素，如本土宗教文化因素、画工的个人理解、画工群体的集体绘制等，因而，白云观真武壁画在图像的特征上与本已流传的“武当传统”不相一致。

真武大殿前殿壁画和后殿东壁中出现有绘制年代和画工姓名的题记, 这为探讨清末白云观壁画提供了准确的时代依据, 壁画有两处题记: 一处在东壁“折柳挥梅”一画的左下角题有“榆林丹青叶孙长画, 光绪三十年端阳前立”; 另一处在西壁“积功成圣”图的右中问题“丹青蒲培画”。真武后殿也有一处题记, 在《毛郎图》的右上角, 落款为“甲辰年端阳前题”。白云观前殿的《真武修行图》与后殿的东西侧的“毛郎图”和“贪婆图”在风格和绘画技法上都相同, 可判断为同一时期同一画工的作品。根据这些题记, 可以确知壁画绘制完成的年代——1904年, 参与的画工有“叶孙长”和“蒲培”等人, 而此二人为画工中的主要画手, 对于壁画绘制中画工之间的分工还可以做进一步的辨析。

关于绘制正殿壁画的画工, 壁画题记中提到“叶孙长”和“蒲培”, 在白云观的碑刻中还可以找到相关资料。宣统二年(1910)立《重修三清殿碑记》提到正殿和其他殿阁重修的情况, “光绪己丑(1889), 榆林会首杜公嘉种、王公智, 兴工补葺三清殿、东西配殿、山门暨正殿、钟鼓二楼, 一时土木大作, 数月之间工程告竣……”^[39], 碑中还记载有画匠的姓名“单福元、叶孙长”^[40]。这块碑上所题光绪己丑(1889)与正殿壁画绘制完成的年代甲辰年(1904)相差十多年, 但另一块同是宣统二年(1910)所立的《重修白云山无量祖师殿碑记》题有兴修时间和画匠姓名: “是役也, 兴于癸卯四月, 告竣于甲辰五月。”^[41]其时间就与正殿壁画中题记落款一致了, 而且也留下了画匠的姓名“秦镜堂”和“叶孙长”。^[42]

以上所提及的正殿壁画题记、《重修三清殿碑记》《重修白云山无量祖师殿碑记》所载绘制正殿的画匠中重复出现“叶孙长”的姓名, 由此可以知在真武大殿壁画(前殿东西两铺和后殿“毛郎图”“贪婆图”)的绘制过程中叶孙长应该有其重要地位。^[43]

就真武前殿的真武壁画而言, 通过题记可以确知是叶孙长和蒲培等人共同完成的, 但这两个人之间的分工关系值得进一步探讨。

佳县白云观真武壁画左壁题有“叶孙长”的姓名, 右壁题有“蒲培”的姓名。这种情况似乎与以往寺观壁画分工合作又相互竞争的状况相似。美术文献对此有所记载, 如宋代寺观壁画名手武宗元, 在绘制南三圣殿和中岳天封观壁画时曾与洛阳画家王兼济分工合作, 武宗元画东壁, 王兼济画西壁^[44]。武宗元和王拙也有过合作,

画史上记载：“大中祥符初营玉清昭应宫，募天下画流，事见《武宗元传》，拙为右部第一人，与宗元为对，时人多许之，乃画本宫五百灵官众、天女朝元等壁，天圣中失之矣。”^[45]从以上的文献来看，宋代以来寺观壁画的绘制尤其是出队、入队形式的壁画往往各有分工，每一群画家只负责一面墙壁的绘制，有协调有竞争。白云观正殿真武壁画的左右两壁画家的题记或许可以作为这些画史文献的一个补充，但仔细分辨，还是可以看出绘制白云观真武壁画的“叶孙长”和“蒲培”之间并不是平等的竞争关系，对此，可以从壁画中找到答案。

首先六十幅真武连环壁画整体风格相对统一，从人物的造型到每一幅画的构图形式、用色、山水的配置和绘制方法来看都可以察觉这一点，这可能是壁画的底稿出自统一设计的结果。壁画的绘制过程中应该有起协调作用的画工头，如果缺少了这一点，很难在群体绘制的过程中做到绘画内容的前后衔接以及风格的统一。

由于是画工集体的绘制，在六十幅的连环壁画中，还是有一些细微的差别，这种差别又体现了群体之中某些个体的差异。



图1.1.13 佳县白云观壁画“积功成圣”



图1.1.14 佳县白云观壁画“终归济苦”

稍加分辨,可以发现题了“蒲培”姓名的那幅“积功成圣”图(图 1.1.13)和其旁边的“终纫济苦”图(图 1.1.14)有一些不同,从整体的绘画风格来看,人物与情节都统合在室外山水与室内装饰的巧妙结合上,背景的处理应该是同一个人所为,至少是在整体上已融汇得比较的完美。但从两幅图中所描绘的人物形象上看,可以辨别出其中的差异之处,由此可以认定非同一人所为。如前所述,所有的 60 幅壁画是在同一个粉本的基础上绘制的,但由于绘制技巧、能力及方法上的差异,在形象表现上有一些前后相异的地方,如“积功成圣”图在人物形象的塑造上更为生硬些,尤其是桃花女的形象与其旁甚至是东壁绘画中出现的女性形象相比,脸部表情僵硬;“终纫济苦”图中的桃花女所着衣服为红色,到“积功成圣”图中就成了白衣;“终纫济苦”图中真武大帝的裙带在“积功成圣”图中就没有了;周公所持黑旗从边饰到绘制方法上在两图中都有所不同。再仔细辨别,发现右壁从“积功成圣”图往下的 9 幅壁画和左壁的在人物形象塑造、绘制方法上基本保持一致;而从“积功成圣”图往上的各幅壁画与之下的壁画以及左壁的壁画相比,最大不同点就是在人物形象的描绘上,前者相比较更为粗糙,而后者女子形象更清秀,同是一个绘画底稿,由于在绘画技巧和方法上的差异也会产生不同的结果。

通过以上阐述与分析,可以初步确定在白云观正殿真武壁画左右壁绘画中,尽管在东西壁都题有画工的姓名,但不意味着叶孙长只负责东壁,而蒲培只负责西壁。通过对绘画风格和绘制方法等进行细微的比较后发现,蒲培很可能只参与完成了从西壁上端“相术指迷”开始,由北往南,按 S 形循环向下至“积功成圣”(题记:丹青蒲培画)的 21 幅画,这个顺序与“丹青蒲培画”的题记题在画面右侧可能有一定关系。另外,在东壁“叶孙长”的题记明显内容更丰富,其中包含了绘制的具体时间,题记身份——“丹青”,画工姓名和籍贯等内容,而西壁的题记中只有五个字——“丹青蒲培画”。联系前文对叶孙长地位的肯定,可以推断出在整个壁画的绘制过程中,叶孙长处于主持壁画工程的角色,在绘制过程中他协调了整体绘画的风格,但在具体的绘制过程中画匠也做了局部的分工,鉴于绘画水平的差异,联系其他的背景,可以认定在白云观正殿真武壁画的绘制过程中,叶孙长居主导地位。关于这一点,李淞老师也有相关论述:“在光绪三十年时(1904),叶孙长主持真

武殿的东壁,东壁主持常常是画匠的首领。一般来说,两壁的画匠会有一个总负责人,不会是两边的都一样,由一个总负责人来协调两边的画面。一般东壁画匠的首领是主持全面殿堂壁画的,所以叶孙长应该就是整个真武殿壁画的主持。”^{〔46〕}

1.1.3 结语

以上重点考察了白云观真武前殿的60幅真武故事图,从壁画的内容和识读顺序、壁画的故事来源和图像来源以及画工和画风等方面对佳县白云观正殿真武壁画进行了释读。真武前殿的60幅壁画由反映真武修炼成道的生平事迹以及灵应故事构成,壁画的故事内容以及编排可以在宋、元以来的“武当传统”中找到文本来源,但它毕竟融合了包括佛教、小说、民间故事和神话故事以及当时当地民间画匠的个人加工等多元因素,从而使这套表现真武大帝形象的连环图像具有了浓郁的民间色彩。

从艺术图像的角度来看,它保持着与流传下来的代表“武当传统”的木版画《武当嘉庆图》《大明玄天上帝瑞应图录》以及代表皇家风格的纸本绘画《真武灵应图册》之间的联系,从这种联系中,确定了佳县白云观真武壁画图像与宋代以来,至少是元、明代以来表现同一题材的“武当传统”之间的渊源关系。

佳县白云观真武壁画是画工集体绘制的结果,但在辨别其整体风格的细微差别,结合相关的碑刻资料进行研究后,可以寻绎出画工之间的协作与分工关系,我们认为真武前殿的壁画是在叶孙长的主持之下,蒲培协助其完成了壁画的绘制。

1.2 真武后殿壁画

真武后殿建于万历三十三年(1605),殿内中央为真武祖师贴金铜像,殿堂两旁站立着道教雷部神真“十大元帅”。

后殿的前部绘“毛郎图”和“贪婆图”,纵、横都为1.5米。“毛郎图”(图1.1.15),画面左上角有题记:“毛朗生在阳州地,十方沙经不可流;掌一诸头大骡蹄,自打一鞭行千里。甲辰年端阳前题。”另有“贪婆图”(图1.1.16),上有题记:“贪婆美妙世间西(稀),未从供佛仙(先)充饥;吃得嘴长二三寸,眼中流血流直水。竹山题。”



图1.1.15 白云观真武大殿后殿“毛郎图”



图1.1.16 白云观真武大殿后殿“贡公图”



图1.1.17 白云观真武大殿后殿神像

后殿东、西壁布列神像(图 1.1.17),手持笏板朝向主尊,壁画横 23.4 米,纵 3.74 米,面积 87.5 平方米。这些画像分为两层,下层神像高约 1.5 米,上层略小。全画共绘星宿、神王、天丁、力士等左右各 38 尊。

关于真武后殿壁画的绘制年代,一般认为是明代绘制^[47],虽然绘制的神像比较大,但从绘画的风格来看,无论是造型、绘制方法以及色彩配置,都可以看出真武后殿壁画与前殿壁画之间的联系。前文在探讨画工问题的时候,讨论过画工“叶孙长”在真武大殿壁画绘制工程中的主导性作用,真武后殿的壁画应该与前殿壁画绘制的时间相当。

道光十一年(1831),真武大殿进行过一次大修,现存《重修白云山正殿碑记》记载“经历数年,露者盖之,芜者除之,金碧之无色者悉图绘之”^[48],由碑文可知这一次重修对壁画也进行了重绘。时间过去 80 年,到宣统二年(1910)时又对真武殿进行了重修,宣统二年(1910)的《重修白云山无量祖师殿碑记》记载修葺后的情况:“其庙貌之壮伟,金碧之辉煌,堪以妥神灵而护苍赤也,凡我合会之人获福于无疆矣。”^[49]似在此次重修时也重新绘制了壁画,而且也留下了画匠的姓名“秦镜堂”和“叶孙长”^[50]。“贪婆图”中都留有光绪三十年(1904)的题记,且都是在画工叶孙长主持下绘制的。从以上所提供材料来看,真武后殿的“朝圣图”绘制的时间和“贪婆图”以及真武前殿的《真武修行图》一致,都为光绪三十年(1904)绘制的,而且画工应该为同一批,所以在表现风格上有一致之处。

2. 陕西佳县白云观头天门壁画

白云观有四座天门,头天门(图 1.1.18)为第一座,坐西朝东,为封护檐、硬山顶、带前廊的砖木结构建筑,中为过道,两侧为护法神殿。每一殿内(左右两厢)南北两壁皆存壁画,除接近地面部分剥落严重外,其余保存相对完好。

本章节以头天门壁画为研究对象,主要对壁画内容和年代进行考察。头天门壁画以叙事为目的,以图像的手段将王灵官和赵公明的事迹、人生履历精要地展现出来,其故事来源更多地与道教传记文学以及明清以来流传的神魔小说相关联。关于壁画年代的考证,主要采用的是一种宏观联系的方法,以壁画风格和画工群体的考



图1.1.18 白云观头天门

察为基础，将头天门壁画与白云观的核心建筑——真武殿的壁画联系起来，找出画工之间的关联性，再对年代问题进行考订。

2.1 头天门壁画内容的考订

2.1.1 左厢（北殿）

头天门左厢南北两铺壁画中出现六次（南北壁各三次）三眼、怒目、红须发、披甲持剑的威猛形象，此形象是王灵官。《道法会元》《历世真仙体道通鉴》《三教授神大全》中对王灵官的状貌描写各不相同，但与左厢壁画中的王灵官形象相同之处也比较明显，如三目、红须发、着金甲、红袍等（图 1.1.19）。对于王灵官所持宝物（金鞭和金砖），今天北方社火活动中的唱词还有描述：“头戴七星宝鼎冠，

手持金鞭和金砖。”^[51]金砖是王灵官执法时的重要法器，头天门左厢壁画中的金砖为长方形，上面有一只眼睛。

2.1.1-1 北壁

在左厢北壁（图 1.1.20），王灵官出现三次，组合成三个场景，分别是左（西）下角、左（西）上角、右（东）下角，形成三角形构图。

①左下角的王灵官，左向面对玉皇大帝，单跪抱拳背负长剑，口大张，似在禀报事务。玉皇大帝和三个随从位于王灵官的斜上方。这个场景展现的是一个领旨场面，“玉帝赐吾旨。金鞭手内擎。……遣吾上天界。朝奏玉皇尊。”^[52]王灵官是玉皇大帝的纠察大使，作为道教神仙世界的护法神听令于玉皇大帝。



图1.1.20 白云观头天门左厢北壁上半部分

②左上角的王灵官，左手举金砖，右手持剑，作追赶状。其斜下方巨石旁有兽面人身的形象五种，分别为马首人身、虎首人身、兔首人身、鸟首人身、牛首人身，作惊愕奔逃状（图 1.1.21）。

这五种禽兽首人身像应该是“五瘟使者”，我们可以引入同一地区的同类图像来参照证明。佳县某寺观收藏有一套画样，其中有一张写明“五瘟使者”（图 1.1.22）：牛首人身、虎首人身、兔首人身、鸟首人身、马首人身，还有一种为人面人身像，位居中央。据《三教搜神大全》卷四称五瘟神为匡阜真人所收服，并成为他的部将^[53]。这幅画样中托钵人面人身者为匡阜真人，其他五种为“五瘟使者”。另在佳县观井



图1.1.21 白云观头天门左厢北壁“五瘟使者”



图1.1.22 佳县寺观藏画样“五瘟使者”

寺水陆画中还出现了一组类似的图像，幡上有“主病鬼王五瘟使者”题记，人面人身的“鬼王”位居中央，鸟首、马首、鸡首、虎首和牛首人身像在周围，这种图像在山西、河北、陕西北部比较流行。

从形象来看，白云观头天门壁画中少了人面人身的匡阜形象，但和“画样”中的禽兽首人身像大体一致。与观井寺水陆画的“五瘟使者”相比，禽兽首人身像也有四种相似。通过这种图像上的共同性，我们大致可以相信白云观头天门的禽兽首人身形象为“五瘟使者”。但与其他水陆画中的“五瘟使者”所不同的是，头天门的“五瘟使者”供奉的不是神仙，而是瘟疫的代表。“五瘟使者”在角色上有一个从“瘟疫之疾”到“将军”再到“阜真人部将”的转变过程^[54]。头天门左厢壁画的“五瘟”沿袭了早期的含义，指“瘟疫”。而相对应的王灵官的使命在于剪除瘟疫。符合“灵官启请咒”中讲到的：“治病驱邪如电闪。收瘟摄毒伏群魔。”^[55]

③右上角的王灵官左手举剑，右手握砖，左向与孽龙相对。此龙翻没于波浪之中，巨口大张，喷出两股巨浪直射向王灵官。在《太上元阳上帝无始天尊说火车王灵官真经》中，有对此事迹的描述：“玉帝敕召。鞭龙行雨。奉命布泽。孽龙抽筋。缠缚身腰。”^[56]与这一段经文的描述相比较，头天门壁画更侧重表现王灵官和龙之间的斗争关系，而略去了对细节和结果的表现。

综合以上描述与分析来看，头天门左厢北壁三个场景连成了一幅完整的画面。领旨、除瘟、降龙，这三个场面正如“真经”中反映的：“遣吾入水府。四海波涛翻。……遣吾治瘟者。瘟司即便降。遣吾奏帝者。玉帝准吾言。”^[57]

2.1.1-2 南壁

左厢南壁(图1.1.23)整体构图与北壁完全一致，南北壁对称。王灵官也出现三次，三个场景：右(西)下角、右(西)上角、左(东)上角。

①右(西)下方的王灵官朝真武大帝握拳作揖，剑横立腕弓间。面部表情与北壁出现的王灵官一致，似向真武大帝禀报事务。真武大帝披发跣足，其旁有周公和桃花女。王灵官是玉帝所封的隶属于真武麾下的三十六天将之一，这在《北游记》中有载。而且真武祖师为佳县白云观中的主神，王灵官须遵奉其命。

②右(西)上方的王灵官左手握剑，右手握金砖，张开双臂，大跨步从壁画上



图1.1.23 白云观头天门左厢南壁右半部分

角俯冲而下，奔着画面中心红裳绿衫的女子而来。女子左袖横甩，右袖置于脑后，整个身子右倾，而脸和眼睛都朝向王灵官奔来的方向。女子旁有虎头怪物，鸟趾，左爪内弯，作催促状；右爪持树枝，对女子作驱赶状。其右脚旁有一蛇盘立龇牙咧嘴作欲攻击状。这个场景所描绘的内容可能来自《三教搜神大全》卷四中与王灵官相关的一段事迹，讲的是扶风城内有一个叫王黑虎的恶人，专强抢民女，王灵官知道后，怒杀之^[58]。这是王灵官事迹中值得书写的一段，右壁的这个场面描绘王灵官追杀王黑虎的场景，突出其“锄硬挞横”的品质。

③左（东）上方的王灵官，跣足，重心在右脚，左脚脚尖稍稍踮起，腰身向左脚方向弯曲，欲俯身而下却又忍止不前。剑斜负于背后，右手高举金砖，左手手掌朝下指向右下方的男子。男子丹眉凤眼，面相宽方，背对王灵官，眼睛回视王灵官的方向。两足立于水中，裤腿高挽，左手扬袖置于脑顶，作回望状，右手将裙角提起。

在这个场景中出现的男子应是萨守坚的形象，描绘的是一段因缘故事。讲的是萨真人将王善（王灵官）的祠庙烧掉了，王善从玉帝那讨得了金鞭，暗随萨真人，如果发现真人有错即将用金鞭打杀之，但一路看来，都没有发觉萨真人的过错，遂等萨真人在江边濯足之际出现在江水之中——元《历世真仙体道通鉴续编》卷四“萨守坚”中记为：“铁冠红袍，手执玉斧，立于水中”^[59]，后萨真人收其为徒。《有象列仙全传》《三教搜神大全》中记载此事，而且都附有插图。从白云观头天门壁画与插图的对比中，可以发现共同之处：两人一上一下，构成斜角；故事发生在水边，下边的人立于水中。所不同的是头天门壁画中王灵官在上，而萨真人在下；插图的故事也是发生在水边，但萨真人在水中。这种安排位置的互换并没有改变两者之间的关系，一是头天门壁画的主角是王灵官；二是萨真人在前，王灵官在后，突出的是“随公察过”的跟踪态势。

综上所述，头天门左厢南北两壁画以主角王灵官为线索，各选取了王灵官生平中三个事件构成了三个画面，突出了其祛邪除魔、师从萨祖以及遵从玉帝和真武的这样一个主题，在头天门的这样一个位置安排王灵官的壁画，设计壁画的时候充分考虑了王灵官在神谱中的角色和职能。

头天门左厢壁画南北两壁构图对称，但因场景的不同，而且将人物组合安排在不同的山水情境之中，展开来的图像在整体观看中有一个时空顺序。按照壁画设计的意图，应该是从北壁下部开始终于南壁下部，从向玉帝跪拜作揖起，终于向真武大帝拱手称臣。具体应该是王灵官跪拜玉帝——除瘟——斗龙；救女——“察过”——恭拜真武。结束的地方指向了整个白云山庙宇的核心——真武大殿的主神，这与白云山的真武信仰是契合的。

2.1.2 右厢（南殿）

头天门右厢壁画中出现的黑面浓须，头戴铁冠，手执铁鞭，身跨黑虎的形象，

这是道教护法神将赵公明元帅。赵元帅作为护法神在神谱中的职能是“驱邪降魔、禳灾保卫”，“赵元帅诰”中有详细的描绘^[60]。关于赵公明的形象在道教书籍和民间木版绘画中基本大同小异（图1.1.24）。

赵公明与其他护法神将的组合一般是“马、赵、温、关”，这种组合关系的确定在明代^[61]。与王灵官的组合关系在明代也有流行，《徐霞客游记》卷一中载有明代太素宫元帝（即真武）像左右分布王灵官和赵元帅殿^[62]。白云观头天门左右两厢延续了这种组合传统，王灵官和赵元帅是作为护法神将的身份出现的，他们守护着白云山的山门。



图1.1.24 赵公明像

2.1.2-1 北壁

右厢北壁人物众多，上下构图，分三个场景，下部左右各是一个场景，上部是一个连贯而复杂的场景。

①第一个场景位于画面下部右下方。画面中有一位道士打扮的黑脸大汉，长须黑髯，盘腿坐于蒲团上。根据与壁画出现的赵元帅形象比较，我们可以断定此即赵公明修行时的打扮。其前有两童子在生火煮茶，其后是半拱形的山洞门。

②第二个场景位于画面左下方，描绘的是闻太师来访。赵公明与闻太师面对面交谈，赵公明右手举于胸前，似在言语，其后一红衣童子手按黑虎侧立旁听。与赵公明交谈的是闻太师，三眼，身着铠甲战袍，背负剑，其旁立一红衣童子，手牵墨麒麟。墨麒麟是闻太师的坐骑。

③第三个场景位于画面的上部分，画面中心人物是赵元帅，身跨黑虎，头戴铁冠，怒目圆睁，一脸的黑须髯向后飘动，右手高举神鞭，左手捏兰花指，将其宝贝定海珠祭起。赵公明的身后隐约有助战人马。与赵公明对峙的是姜子牙和其部众，位于画面左边。姜子牙须发尽白，身跨四不像，左手持杏黄旗，右手捏着兰花指，也将其宝贝打神鞭祭起，高举右手，一道云烟直指空中。姜子牙被其部众哪吒、木吒、

金吒和杨戩簇拥围护着，但身子向后仰与赵公明的前冲形成对照。在打神鞭和定海珠的正上方雷震子张开翅膀，手舞黄金棍为姜子牙助战。

头天门右厢北壁设置了三个故事场景，画面开端于赵公明在深山修行的场景。其后闻太师骑墨麒麟来访，向赵公明诉说阵前失利之事，邀赵公明为其出征。赵公明答允，凭借其法宝将姜子牙及其部众挫败。画面的高潮在上部第三个场景。

2.1.2-2 南壁

南壁（图 1.1.25）与北壁一样也是上下构图，也可以分作三个场景，下部左右各是一个场景，上部是一个连贯而复杂的场景。

①第一个场景从画面右（西）下角开始，燃灯道人头戴五方冠，身跨梅花鹿，双手举棍高过头顶，髯须向后飘拂。燃灯道人的随从有四人：哪吒、金吒、杨戩三人在其身后，木吒在其身旁。燃灯和随从所要对付的是位于他们正前方的赵公明。赵公明做逃跑状，头部扭向燃灯前行的方向，右手抡鞭，左臂伸直，手指张开，整个上身贴向虎背，虎尾贴近鹿角，看来情形紧急。一进一退，一伸一缩，整个战斗局面紧迫。

②第二个场景位于画面左（东）下方，有四人。描绘的是赵公明向云霄、碧霄和琼霄娘娘借金绞剪以对付燃灯道人。立于山洞门前就是三位娘娘，左第一人着绿衣，手持剪刀，正递给中间着红衣的女子。三女子前立一人，依稀可以辨认出是赵公明，他身披铠甲，左手抱在胸前，右手欲接过递来的金绞剪。身后是其坐骑黑虎，探出头来盯着前方，鞍旁插着赵公明的神鞭。

③第三个场景是在画面上部分山峦之上，人物众多，情节连贯，中心人物还是赵公明，形象与北壁上部赵公明形象相似，身跨猛虎，怒目圆睁，右手抡鞭高举，左手祭起金绞剪，随着一道轻烟从指尖滑过，直插向赵公明目光前方的梅花鹿脖项间。从画面中可以看出，与此同时，燃灯道人从梅花鹿的身上腾起，在鹿的上方，燃灯道人挥舞棍子朝向赵公明。一道轻烟由下而上，暗示燃灯道人意欲飞身逃走，但手势与赵公明呼应，仍做抗衡状。画面的精彩之处在赵公明将金绞剪祭起与燃灯道人决斗的场景，在这之外还安排了其他的人物形象——哪吒、木吒、杨戩等五人。

头天门右厢南壁以赵公明为中心人物将三个故事场景连贯起来，构成故事的发



图1.1.25 白云观头天门右厢南壁上半部分

展经过。南壁画面开端于赵公明被燃灯道人率领的部众打败，落荒而逃。为复仇，赵公明向三位娘娘借金蛟剪，之后凭借金蛟剪将燃灯道人打败。故事的高潮在第三个场景。

综合来看，右厢南北两壁画的内容突出其战神的职责，所以两壁的主要场景都是赵公明战胜的场面。从画面内容和故事情节考察，右厢壁画所依据的文字蓝本是明代晚期以来流传甚广的小说《封神演义》第四十七回“公明辅佐闻太师”。该神魔小说从其产生之后便为老百姓所传唱，其中的很多故事慢慢积淀下来，成为广大百姓阶层普遍的知识结构，而且以此为基础，不断向原有的宗教观念渗透，并成为宗教道场图像的一个来源。

2.2 头天门壁画绘制年代考订

在整体考察白云观壁画的基础上，我们发现头天门壁画和真武前殿壁画之间有着直接的关系——这种关系表现为两处壁画应该是同一批画家制作完成的，因为头天门壁画中的人物、动物、器物、配景等几个方面与真武大殿壁画有极大的相同性和相似性，其中包括构图、造型、技法表现等各方面。试举一例说明之。

头天门右厢北壁“赵公明打坐”图（图 1.1.26）、右厢南壁“赵公明借剪”图与正殿“猿鹿进果”图（图 1.1.27）、“太白赐剑”图，我们很容易发现它们的共性。

头天门右厢南北两壁都绘有半拱形山洞门，这和正殿壁画中“猿鹿进果”“太白赐剑”图中的山洞门整体造型如出一辙，山洞的形状，门的设置，连细微之处如砌墙脚的斜菱纹都一样。而且人物都安排在山洞门前，人物的姿态、发髻、坐垫都一模一样。通过比较，我们可以确信两者之间的关系不是简单的影响关系，而是同一批画工共同工作的结果。

白云观真武大殿的壁画前殿东西两铺壁画的绘制年代可以确定，而且可以明确画工叶孙长在整个工程中的作用。

真武大殿前殿壁画有两处题记：一处东壁“折柳挥梅”图中有“榆林丹青叶孙长画，光绪三十年端阳前立”的题记；另一处西壁“积功成圣”图中题“丹青蒲培画”。叶孙长在壁画的绘制过程中应该起主导作用，因为除出现在壁画中的题



图1.1.26 白云观头天门右厢北壁“赵公明打坐”图

记外，宣统二年（1910）立《重修三清殿碑记》提到正殿和其他殿阁重修的情况，“光绪己丑（1889），榆林会首杜公嘉种、王公智，兴工补葺三清殿、东西配殿、山门暨正殿、钟鼓二楼，一时土木大作，数月之间工程告竣……”^{〔63〕}碑中还记载有画匠的姓名“单福元、叶孙长”^{〔64〕}。这块碑上所题光绪己丑（1889）与正殿壁画绘制完成的年代甲辰年（1904）相差十多年，但另一块同是宣统二年（1910）所立的《重修白云山无量祖师殿碑记》题有兴修的时间和画匠姓名：“是役也，兴于癸卯四月，告竣于甲辰五月。”^{〔65〕}其时间就与正殿壁画中的落款一致了，而且也留下了画匠的姓名“秦镜堂”和“叶孙长”^{〔66〕}。将壁画中的题记与碑刻中的资料相印证，说明了叶孙长在正殿的绘制过程担当重要角色。事实上还有很多的证据说明了这一点。

以下是叶孙长参与白云山壁画绘制情况的统计：



图1.1.27 白云观真武大殿“猿鹿进果”图

① 三官殿内梁上一段木头上留有“画工叶孙长”的题记，标明时间为民国二年（1913），现在仍然可以看到所绘壁画；在三官殿门前西侧有一块民国三年（1914）立的“榆林重修三官殿过仙桥碑”，碑记中载有“画匠叶孙长”^[67]。这和三官殿梁上的记载相一致。

② 在藏经阁前有一块民国三年（1914）立的“重修藏经阁碑”，碑记中记载有画匠叶孙长的姓名^[68]。藏经阁现在的壁画为今人所画。

③ 东岳大殿前民国十二年（1923）“重修白云山东岳大帝庙碑记”记载“丹青叶孙长”。^[69]

④ 在玉皇阁的左右梁上有两处题记，右梁上记有时间“民国十三年”，左梁上记有画匠的姓名“叶孙长”，今天仍然可以见到所绘壁画。

结合正殿里留下来的题记和碑文记载，在从光绪三十年（1905）至民国十三年（1924）的二十年时间里，叶孙长的名字在梁上、壁画题记中或碑文里留下记录达七次之多。这个数字在今天保存下来的能够见到的参与或主持白云观壁画绘制的画匠中是比较多的。从这一点也可以看出叶孙长活跃于白云山，他应该是壁画画工群体的工头。

考察白云山白云观留下来的碑文可以发现从19世纪中叶开始在碑刻题记中比较注重留下诸如督工、石匠、铁匠、木匠、泥匠、丹青等工匠的姓名，这股风气一直延续到20世纪中叶左右。之前、之后碑文记载中很少有包含这么完备的信息了。从以上的阐述，我们大致可以推算叶孙长大致在1904—1924年以及这个时间段前后活动在白云观，参与主持白云观各殿阁壁画的绘制。据此推定头天门壁画的绘制大致是在1904—1924年前后的一段时间里。

3. 陕西佳县白云观三清殿壁画

三清殿（图1.1.28）位于玉皇阁西北，为院落式结构。正殿坐北面南，面阔五间，为单檐硬山式砖木建筑，东、西侧为厢房，分别为南斗祠和北斗祠（图1.1.29）

3.1 东、西厢房壁画

南斗祠内正中塑有火神帝君，两边为主管延寿度人的南斗六星神。南、北两壁



1.1.28 白云观三清殿外景

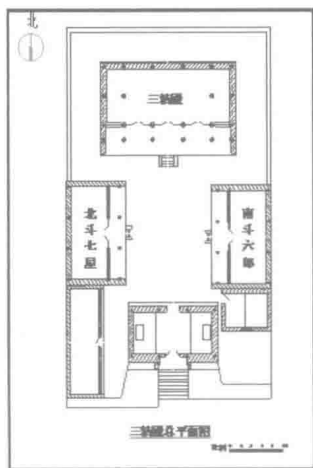


图1.1.29 白云观三清殿总平面图

绘制壁画，为出队、入队形式。北壁（图 1.1.30）为出队，画面上部一字排开八位神，首位手托册簿，后七位有的拱手而立，有的将手藏于袖中，有的执笏，有的垂手而立，姿态不一，第五位面容与其他的不一樣，面容较黑。队伍前端二鬼卒或举或扛着“清道”旗帜，二童子持幡随后，还有手持戟的力士和手捧卷轴的武士跟随其后。整个队伍都笼罩在密布的浓云之中。画面下部是描绘人间的场景，在画面左下方，山峦起伏，一人右腋卷席向前走，身后庙宇掩映在山林之间。画面右下角，二人跪拜神像，身前案桌，桌上焚香，放有供器。画面最边缘，还有一人甩袖做舞蹈状。南壁（图 1.1.31）构图与北壁相同，只是八位神的下方持卷轴的武士将卷轴打开。画面的下方也是画的人间场景。下端绘人间生活场景，画面左下角绘三人，为首一人头戴瓜皮帽，身着绿衣外罩红褂，他已经为主人准备好马匹，马的四蹄已经抬起。第二人头顶戴花翎官帽，上着橙红色对襟官服，下穿青色长裙。他似正和身后的女子告别，女子着红衣，倚门拱手相送，门前有栅栏和高大的假山。这三人的前方是树丛和山峦坡岸。

北斗祠内供奉有主管解厄诞生的北斗七星。南、北两壁皆存壁画，但保存得不是很好。北壁为出队，上方绘有八位神，面目不清楚，人为破坏严重，队列前方有二



图1.1.30 白云观三清殿南斗祠北壁壁画



图1.1.31 白云观三清殿南斗祠南壁壁画

持“清道”旗鬼卒、二持幡童子，后跟一裸体力士，右手持戟，身后紧随一人，面部不清，手捧卷轴。画面的左下角露出房屋一角，右下角绘有丛林坡岸。北斗祠南壁（图 1.1.32）相对保存得较好些，为入队。画面上部一字排开八位神，第一位手托册页，面正壁（西）而立，其余七位手持笏板，左顾右盼，身子有正有欹。队伍最前列有二鬼卒举“清道”旗开路，后跟二举幡童子，一幡上书“做善事者添禄增寿”。童子身后有一人高举张开的册簿，上书“普天同庆光照四海”。行列最后一位是裸露上身的力士，右手持三叉戟，左手牵一小鬼。画面上方边缘饰有卷云纹，画面下半部分基本为空白，在东侧一角绘三人（图 1.1.33），最前一人为童子，第二人穿长衫，手托盘，盘中有银两和账簿，第三人，头戴黄色毡帽，左手提公文包。他们的前方绘有一门，露出半边。

从三清殿东、西厢房所绘壁画来看，尽管风格不一，但所绘年代应为同代。南斗祠南壁下半部分所绘人物所着服饰为清代服饰，北斗祠南壁出现了着民国服饰的人物，由此可初步判断三清殿二配殿壁画绘制的时间应该是民国时期，具体什么时间，下文还有涉及。

3.2 三清殿壁画

三清殿正殿神台上供奉着道教三位主神的塑像，东壁、西壁、正壁东侧、正壁西侧（图 1.1.34）绘有老子八十一化图壁画。



图1.1.32 白云观三清殿北斗祠南壁



图1.1.33 白云观三清殿北斗祠南壁一角

3.2.1 关于老子八十一化图

老子八十一化图，这种题材的绘画诞生于13世纪的上半叶^[70]，一共有81幅图，是以历史人物老子为原型，以《老子化胡经》为蓝本构建的关于老子神化故事的叙事性图像^[71]。

表面看来老子八十一化图描绘和宣扬的是老子的功绩，但联系当时的环境来考察，老子八十一化图的产生与丘处机西行之事有着非同寻常的联系。丘处机是全真教的第二代掌教宗师，而且是全真教发展历史中最为关键性的人物之一。受成吉思汗相诏，1220年秋，丘处机率领他的十八个弟子从山东莱州出发，跋山涉水，于1222年夏来到大雪山（今阿富汗兴都库什山），在那里与成吉思汗会见，并为其讲述养生之道和为国之道^[72]。通过此次西行，全真教获得了利于日后发展的诸多特权——免全真教徒税赋、掌



图1.1.34 白云观三清殿正壁西侧

天下道教^[73]，从此，全真教迎来了它的全盛时期。

丘处机远程跋涉，西行与成吉思汗相会，此事被比附为老子西出函关教化胡人的事迹，这一思路不仅在丘处机西行的整个过程中有所流露^[74]，而且丘处机去世后他的门徒在执教过程中也得到了渲染^[75]。以丘处机西域之行比附老子西出化胡，或以老子西出故事烘染丘处机的“化胡”之行，这套图以隐喻和象征的方式强化了全真教和蒙古统治上层之间的联系，是全真教的弟子为宣化祖师功德，弘化教派荣光而采用的手段。

老子八十一化图造作出来后的二十来年的时间，以版刻经本为基础，加强了公共性空间中不同形式如雕塑、壁画、石刻等的传播途径^[76]，其辐射力和影响力之强，以致引发了佛教界的恐慌。以《老子化胡经》和老子八十一化图为导火索，在宪宗五年（1255），佛道之间开始了第一次御前争辩，宪宗七年（1257）八月，双方又举行了一次大规模的论战^[77]，两次辩论都是以佛教胜利而告终。第一次辩论后，从1255年至1261年间，共有四道“圣旨”或“令旨”下达^[78]，包含勒令全真教归还霸占的寺庙和土地，烧毁“说谎经”及老子八十一化图刻板等内容。但这六七年间，《老子化胡经》及老子八十一化图并未得到卓有成效的限制，这一问题的解决依赖于至元十八年（1281）十月二十日忽必烈的“圣旨”，这道“圣旨”对化胡等经和老子八十一化图给予了特别的关注，具体而详细地对道经的焚毁做了规定^[79]。自此以后，老子八十一化图在元代社会中消失了^[80]，确切说的是隐匿起来了，等待机会再次复出。

老子八十一化图是金末元初佛道斗争的产物，它因道教在宪宗七年（1257）和至元十八年（1281）佛道辩论中的失利而屡遭禁毁，最终从公共的视野中消失。这套图在消失一个多世纪后又在15世纪复出，16世纪的嘉靖年间得到更为广泛的流传，但能留存到现在的老子八十一化图并不多。

老子八十一化图包含81幅图，其题榜依次为：起无始、显真身、尊宗室、历劫运、辟天地、隐玄灵、受玉图、变真文、垂经教、傅（传）五公、赞元阳、置陶冶、教稼穡、始器用、住崆峒、为帝师、授隐文、诞圣日、为柱史、弃周爵、过函谷、试徐甲、训尹喜、升太微、会青羊、游诸天、入闕宾、化王子、集圣众、演金光、起青莲、捧神龙、摧剑戟、说浮屠、降邪道、藏日月、拔太山、游于阕、留神钵、化诸国、

到天竺、入摩竭、舍卫国、赐丹方、弘释教、授真经、叹犹龙、扬圣德、胤四真、教卫生、训阳子、天地数、诏沈羲、解道德、授道像、游琅琊、授薄书、传正一、说斗经、教飞升、授三洞、拯民灾、授神丹、封寇谦、建安化、毗摩铭、光醮坛、黄天原、新兴寺、彰灵宝、帝梦像、传丹诀、现朝元、颁流霞、刻三泉、云龙岩、居玉堂、明崖壁、殄庞勋、传古砖、起祥光^[81]。所叙述的故事内容可以分作三部分：

第一，老子化身为“道”及累世化现的事迹。

老子八十一化图第一化“起无始”至第五化“辟天地”，描绘的是老子的“真身”从“自然而生”历经火焚、水漂的亿万“劫运”，成为开天辟地的“天地之父母”的内容。第六化“隐玄灵”至第十八化“诞圣日”描绘的是老子第一次降生人间后历次化现的故事，以及老子第二次降生世间的场面。

从整体来看，第一化至第十八化塑造了作为“道”体的老子，两次诞生，随世应化，并借用了上古时期的神化传说，附加在老子身上，将老子塑造成一个累世应化的神仙。

第二，生平行状及化胡故事。

老子八十一化图的原型是作为道家创始人的老子，他的生平事迹被保留在这套图中，且被道教人士拓展并加以渲染，套上层层光环。

第十九化“为柱史”至第二十三化“训尹喜”描绘的是为人们所熟知的故事：老子在周为守藏史，后离开周，过函谷关，为尹喜著道德经。第二十四化“升太微”至第二十六化“游诸天”描绘的是老子升天，老子和尹喜之间富有戏剧色彩的相会^[82]，以及俩人共游九天的故事。第二十七化“入闕宾”至第四十三化“舍卫国”描述老子升天以后又西游至闕宾、于闐、天竺、舍卫国等教化胡人的传说。

第三，与老子相关的道教史迹故事。

第四十四化“赐丹方”至第八十一化“起祥光”，从叙述的内容来看，这一部分可以称之为道教史迹故事图，可将其划分为：道教历史图、感通故事图、道教圣迹图、瑞像图等几类^[83]。这一部分内容有下面几个特点：

首先，有具体的时间和地点。与上面两部分内容相比，这部分最大的一个特点是时间、地点大都俱全。这些部分内容主要讲述道教历史故事，如：与太平道有关系的第五十六化“游琅琊”；与汉五斗米道有关系的第五十八化“传正一”、第五十九化“说斗经”；授葛仙公斋法的第六十一化“授三洞”；赐太平真君之号的

第六十四化“封寇谦”等等。

其次，强调老子西出化胡的事迹，通过孔子的言语渲染道教的优越性。除了从第二十七化至第四十三化直接描述老子在西域教化胡人的场面外，这一部分内容中的第四十五化“弘释教”和第六十六化“毗铭城”都是和老子西出化胡主题有关系，试图通过这些内容增强老子化胡一事的真实历史感。第四十七化“叹犹龙”和第四十八化“扬圣德”两化内容则是借孔子之口，热情地夸耀了老子的圣德。

再次，强调道教和政治、统治阶层的联系。这一部分还有一个比较明显的特点就是意欲强化道教和政治、统治上层之间的联系，如第六十四化“封寇谦”描绘的是老君授寇谦之经和北魏太武帝改年号为天平真君元年的故事。从第六十五化“建安化”以下的文本大都是来源于《犹龙传》中的“大唐圣祖”和“大唐圣祖下”^[84]，而这些内容都与歌颂政治的主题相关，如第六十五化“建安化”描述老子现身羊角山，通过吉善行转述唐政权的合法性，表达了“社稷延长”的理想。这样的故事都属于感通故事，以神异、灵变和感应的事迹来宣扬道教思想，教化民众。

从第四十四化至第八十一化的道教事迹图，总计 38 幅图，占全篇近一半的内容。如果说第二十七化至第四十三化是详述老子在西域如何度化胡人，那么这一部分道教事迹故事图则以历史叙述（“弘释教”等），展示圣迹实物（“毗摩铭”等），以及通过强调统治阶级与道教之间联系（“封寇谦”等），力图宣示老君及道教的神圣地位。

祥迈在《辩伪录》中强调老子八十一化中有五十余化是效仿佛教的^[85]，考察这套图的叙事结构和表现方式，可以看到这种倾向，但毋宁这样说：老子八十一化图展现了中国元明时期佛道融合的趋势^[86]。只是这种趋势暗含了佛道争斗的立场。老子八十一化图更关注的是老子作为一个圣者形象的塑造以及在佛道关系中道教作为优胜者地位的确立，它以道教事迹故事为主的史传叙述方式在叙事上强调与统治上层之间的联系，强调佛道之间的对立。让佛教人士难以接受的是蕴含攻击佛教思想的老子八十一化图却从佛教故事图中得到莫大恩泽，这看似矛盾，但从道教的角度来看，这恰恰契合了体现佛教为老子所化的思想、佛教源于道教主题的需要。也因此，招致了佛教方面与统治上层联合对其进行限制与销毁。

3.2.2 正殿壁画内容的识读

白云观三清殿老子八十一化图壁画留有题榜的位置，但并没有书写题榜文字，这为壁画内容的识读留下空间。雷朝晖的文章对壁画内容进行了辨别，但有7幅图没有辨识出来^[87]。另《中国·佳县白云山白云观壁画》一书收录了三清殿正殿壁画，其标识的内容有部分不准确^[88]。参照目前已有的研究成果对壁画的内容，笔者再做一些修正和补充的工作。

根据笔者的辨别与考证，可将雷朝晖文中的图表修正、补充完整，如下表：

正壁西侧		三清塑像	正壁东侧	
第八十化 传古砖	第八十一化 起祥光		第四十一化 到天竺	第三十九化 留神钵
第七十化 彰灵宝	第七十一化 应帝梦		第二十化 弃周爵	第三十一化 起青莲
第六十化 教飞升	第六十一化 授三洞		第十九化 为柱史	第十八化 诞圣日
第五十化 教卫生	第五十一化 训阳子		第九化 垂经教	第八化 变真文
第四十八化 扬圣德	第四十九化 胤四真		第十化 传五公?	第二十四化 升太微?

东壁（北→南）

第三十八化 游于圃	第三十七化 拔太山	第三十六化 藏日月	第三十五化 降外道	第三十四化 说浮屠	第三十三化 摧剑戟	第三十二化 捧神龙	第三十化 演金光
第二十九化 集圣众	第二十八化 化王子	第二十七化 入厕宾	第二十六化 游诸天	第二十五化 会青羊	第二十三化 训尹喜	第二十二化 试徐甲	第二十一化 过函关
第十七化 授隐文	第十六化 为帝师	第十五化 住崆峒	第十四化 始器用	第十三化 教稼穡	空缺	第十二化 置陶冶	第十一化 赞元阳
第七化 受玉图	第六化 隐玄灵	第五化 辟天地	第四化 历劫运	第三化 尊宗室	空缺	第一化 起无始	第四十化 化诸国?

西壁（南→北）

第七十二化 传丹诀	第七十三化 现朝元	第七十四化 颁流霞	第七十五化 刻三泉	第七十六化 云龙岩	第七十七化 居玉堂	第七十八化 明崖壁	第七十九化 殄庞勋
第六十二化 拯民灾	第六十三化 授神丹	第六十四化 封寇谦	第六十五化 建安化	第六十六化 毗摩铭	第六十七化 光醮坛	第六十八化 黄天原	第六十九化 新兴寺
第五十二化 天地数	第五十三化 诏沈羲	第五十四化 解道德	第五十五化 授道像	第五十六化 游琅琊	第五十七化 授薄书	第五十八化 传正一	第五十九化 说斗经
第四十二化 人摩竭?	第二化 显真身?	空缺	第四十三化 舍卫国	第四十四化 赐丹方	第四十五化 弘释教	第四十六化 授真经	第四十七化 叹犹龙

另对《中国·佳县白云山白云观壁画》一书中三清殿正殿壁画的内容调整如下:

《白云观壁画》	页码	更正后	《白云观壁画》	页码	更正后
□□□	50 页	显真身?	留神钵	87 页	说斗经
受玉图	55 页	传五公?	显诸国	88 页	留神钵
变真文	56 页	受玉图	人摩竭	90 页	会青羊
传五公	58 页	化诸国?	天地数	100 页	传正一
赞元阳	59 页	教稼穡	诏沈义	101 页	游琅琊
教稼穡	61 页	赞元阳	游琅琊	104 页	诏沈羲
传经蕴	67 页	升太微?	授薄书	105 页	天地数
升太微	72 页	授薄书	传正一	106 页	为柱史
会青羊	73 页	人摩竭?	说斗经	107 页	变真文

尽管在白云观三清殿壁画内容上做了些调整,但仍然有 5 化的内容无法最终确定,只能暂定其名。

3.2.3 三清殿正殿壁画年代的考订

三清殿正殿壁画没有绘制年代的题记,因而需要做一番考订。

嵌于三清殿东槛墙上有一块崇祯十六年(1643)的《白云观重建庙记》,记载了与老子八十一化图有关的内容:“然而殿墙之画,皆老君出身八十一化,每化界

为一龛，每一龛即书管龛姓氏，如列仙籍然。”^{〔89〕}雷朝晖《陕西佳县白云观〈老子八十一化图〉壁画研究——一个关于老子的神话》一文依据这块碑文的记载断定正殿壁画为明代所作^{〔90〕}。随后她在另一篇文章——《陕西佳县白云观〈老子八十一化图〉壁画研究》补充了壁画服饰的资料，并作出新的推断，认为正殿“壁画绘制时间不早于清代”^{〔91〕}。因为壁画中有身着清代服饰的人物形象，由此也可以断定正殿的壁画不是明崇祯十六年（1643）《白云观重建庙记》中所记载的原画了。但壁画是否为清代所绘，还须做进一步的考证。

在三清殿的维修历史上，还有几次修缮规模比较大。嘉庆二十五年（1820）起至咸丰二年（1852）七月有一次大的维修，根据《重修白云山功德碑记》碑阴显示三清殿的维修花费最多^{〔92〕}，但没有信息表明对三清殿的壁画进行过重绘。清宣统二年（1910）还有一次，《重修三清殿碑记》记载：“光绪己丑（1889），榆林会首杜公嘉种、王公智，兴工补葺三清殿、东西配殿、山门暨正殿、钟鼓二楼，一时土木大作，数月之间工程告竣……”^{〔93〕}李淞先生在《妥神而悦人——陕西佳县白云观壁画艺术概述》一文中认为正殿壁画是在这次维修当中绘制的^{〔94〕}。这次白云观的维修活动规模的确比较大，光保存下来的宣统二年（1910）所立的碑文就有六块，分别记载了各个大殿的重修和补葺情况^{〔95〕}。但三清殿现存壁画是否在此次维修时所绘，还缺少更强有力的明证，因为在此之后的民国时期三清殿还有过一次大修，而且有记载表明重新绘制过壁画，笔者认为壁画的绘制应该是在民国时的那一次大修中。

现存有两块石碑记载民国时期三清殿大修的事情。一块是民国二十六年（1937）所立的《重修白云山三清殿魁星楼碑记》，碑中记载：“爰考碑记，创自明季万历年间以及前清，屡圯屡葺，自正殿、玉皇楼、文昌楼、藏经阁、三官、东岳、关帝、五龙宫等庙，靡不灿然光明……惟有三清殿、魁星楼风雨侵蚀，墙垣塌毁、檐瓦破坏，梁栋竟有倾圯之势，神像亦有露处之虞，人心奚安。”^{〔96〕}经过维修之后“以致三清殿、魁星楼焕乎维新，则神得所栖，而人得所祀，神人以悦，诚感事焉。”^{〔97〕}

另一块民国二十七年（1938）六月初八立的《重修白云山三清殿碑记》则记载得更详细：

“爰于（民国）二十二年二月经始兴工修理，议将正殿、东庑由第一、第六两

会承修；西庑、山门及神路、围墙着第二会督修。奈工程浩大，材料昂贵，其间梓匠水泥构材措备尝筹划，需费烦殷，至是年九月而全庙工程焕竣。翌年乙亥夏，复延丹青彩绘，内外朱碧映辉，正殿楠楹檐，悉改雕彩，火轮舆焕彩，堆锦夺目……但自乙亥以来，赤祸遍地，延至丙子六月初八日，始开光展像。”^{〔98〕}

两块碑记载的应该是三清殿同一次维修过程。三清殿工程从1933年2月动工，这一年的9月份就完工了，但一直延到1936年六月初八才开光。而壁画是在1935年夏天开始绘制的^{〔99〕}。这是三清殿离今天最近的一次大修，之后的历次大修都没有修葺三清殿^{〔100〕}。

而且从现存壁画的考察来看，大体能找到和民国二十七年（1938）的这块碑所反映的信息相吻合的地方：正殿壁画和东庑（南斗祠）壁画是同一批画工画的，而绘制西庑（北斗祠）壁画的则是另外一批画工。这正验证了碑文中所记载的正殿和东庑由第一、第六两会承修；而西庑和其他的几处地方由第二会督修，这也造成了前后两处壁画在风格上的不同。

就正殿和东庑（南斗祠）壁画之间，可以找到很多的明证来确认两者之间的关系——系同一批画工所为。东庑（南斗祠）南北两壁存有壁画，保存相对完好一些，为出队、入队形式。从正殿和东庑壁画中的人物形象、山水树石云气、器物配置的比对中，可以发现比较一致的地方——从造型到勾染，甚至是细节的地方，由此可以确认两者为同一批画工绘制的结果。试举一例说明之，正殿第七十五化“刻三泉”中清道旗上的“清道”二字（图1.1.35），与东庑两壁旗上的“清道”二字（图1.1.36）如出一辙，而与西庑壁画中的“清道”二字字体（图1.1.37）不同。这只是其中的一个小例子，但能透露三清殿正殿和东、西庑壁画之间的关系。

西庑（北斗祠）壁画也分南、北两壁，但人为损坏很严重。从人物形象的装戴造型、树石坡岸、房屋、云纹的绘制来看，三清殿西庑与正殿、东庑壁画呈现的风格是不一样的。西庑南壁出现有着民国服饰的世俗人物形象三人，从其绘制的细节如衣袖的转折和收笔的方式来看，与西庑所绘北斗七星等形象应是同一批画家所为，非后来补绘。依此可以断定西庑壁画的绘制年代是在民国时期。

李淞先生看到了西庑和东庑壁画的不同，他认为：“北斗祠的壁画没有南斗祠保存得好，绘制水平也要略微逊色，虽然模式相同，但构图松散，人物造型乏力。



图1.1.35 白云观三清殿正殿第七十五化“剑三泉”中的清道旗



图1.1.36 白云观三清殿南斗祠右壁的清道旗



图1.1.37 白云观三清殿北斗祠左壁清道旗

或许时代略晚，或为南斗祠壁画作者的徒弟所作。”^[101]但或许事实应该是，东、西庑和正殿是同一时间内所绘，只是分别由两批画工来完成而已，这正与碑文记载的内容相吻合。结合东、西庑壁画，笔者更倾向于认为，正殿的壁画绘制于民国时期，和碑刻记载的时间大体相当，为乙亥（1935）夏。

4. 陕西佳县白云观其他殿堂壁画

除了以上头天门、真武殿以及三清殿壁画，佳县白云观还有不少的壁画遗迹，下面做简要介绍。

4.1 三官殿

三官殿位于正殿后，藏经阁前，坐北朝南，初建于明代，清代乾隆十四年（1749）、嘉庆二十五年（1820）、民国二年（1913）都有重修^[102]。殿内正面泥塑为天、地、水三官。三官殿的东、西两壁绘有壁画，两壁构图相似，前段为三官审案，后段为三官出巡。所谓“三官”是天、地、水三官之称，他们是道教最早的三位神祇，早在东汉末年的五斗米教就使用“三官手书”^[103]来为病人请祷。

从整体来看，东壁画面分为两部分内容，一部分为三官审判，另一部分为三官出巡，两部分以折栏相区别开来。北侧是三官审案图（图 1.1.38），天、地、水三官坐于大殿桌案前，案上摆放有文书、掣签和醒木，案前跪着二人，左侧立着持三叉戟的鬼卒，右侧一人张开册簿，似正在念卷宗。殿内两侧立着二天将，殿前牛头、马面等鬼卒将审过的犯人押下去行刑，有的被绑于火柱上，有的被挖心，有的被铡头，有的要接受火烤，等等。图中题了数条“文革”时期的革命标语。画面的南侧描绘的是三官出巡（图 1.1.39），天官居中，其左为地官，右为水官，手持笏板，前有雷震子导引，旁有一着红衣侍臣手托册簿，似正在向天官汇报；一着绿衣侍臣向人间倾倒珠宝银两。三官身后有二侍从举扇，最外两侧各有一天将护卫。整个队伍被浓云包围。其下是人间场景，有二夫妻跪拜众神，前有焚香，旁立侍从，身后为房屋。

西壁画面结构与东壁基本一致。北侧是三官审判的场面，三官坐于大殿内，案前跪有一人和一牛，牛口衔刀，殿前立的业镜上显示其宰牛的恶行。殿前有被锁链牵走的犯人，有被挖眼的，有被开膛破肚的，有遭磨盘碾压的，场面十分恐怖。北



图1.1.38 白云观三官殿东壁三官审案图



图1.1.39 白云观三官殿东壁三官出巡图

侧角落绘有一城门，门口有一头黑驴，脚穿三寸金莲，一脚已经踏入门内，一脚还留在门外，头向后回望，一鬼卒跟随其后。门内露出红色轮子的一角。城门上书“转输门”，城楼上绘有五道，内绘有人物、牲畜、鸟禽和虫蛇等。此处的“转输门”

应该是“转轮门”，通过此门，众生轮回转世。西壁南侧绘三官巡视人间审案的场景，有侍臣手持“地官赦罪”字幅。众神前方一穿着清朝官员服饰的人立于案台前，双手朝众神合十，左右立衙役，身后还有一童子。案桌前跪三犯人，其中一人还戴枷锁，都朝着三官磕头作揖。

三官殿的东、西壁壁画表现了天官赐福，地官赦罪，水官解厄的主题。其中三官出巡的画面形式在台北“故宫博物院”藏宋代马麟《三官出巡图》以及波士顿美术馆藏南宋《三官图轴》可见。而审查、考校人间的画面部分，则《太上说玄天大圣真武本传神咒妙经》称“正月十五日，上元宫主一品九炁赐福天官紫薇大帝于是日分遣十天灵官……同下人间校订罪福也；七月十五日，中元宫主二品七炁赦罪地官清虚大帝于是日分遣九地灵官……同出人间校戒罪福也；十月十五日，下元宫主三品五炁解厄水官扶桑大帝分遣九江水帝……同到人间校戒罪福也。”^[104]考校人间罪福的功能，其中的“三官审案”，其图像形式应该与十殿阎君图有关联，其图像可与陕西三原县城隍庙保存的阎殿十君图相比较。

关于壁画的年代，可以做一些考察。三官殿东、西壁壁画中可见清代官服，女性服饰和缠足的习俗都在画面中有所体现。但壁画未必就一定是清代绘制的，从三官殿的重修历史来看，清代乾隆十四年（1749）、嘉庆二十五年（1820）、民国二年（1913）都有重修，其中最近的一次是民国二年的那次，关于这一次重修，现存的《榆林重修三官殿过仙桥碑记》^[105]有所记载，而且三官殿房梁上也有题记，两者信息吻合。而且两种资料都记载有画匠的名字“叶孙长”，这是很重要的信息，说明这次重修绘制过的壁画，应该就是现存的东、西壁壁画。由此或可说明三官殿东、西壁壁画绘制于民国二年（1913）。

4.2 玉皇阁

玉皇阁（图 1.1.40）位于藏经阁北，马王庙东，坐北面南，面阔五间，为十字重檐三滴水二层砖、石、木结构建筑。始建于明代万历年间，现为民国时期重修后的建筑。

玉皇阁下层供太乙救苦天尊，上层供玉皇大帝塑像，在玉皇的背后绘二龙戏珠，为水墨淡彩画。左右壁绘三十二天帝（图 1.1.41），横 11 米，纵 4 米。每壁分上

下两排，每排8位，共32身神像。天帝头戴冕旒，手持笏板，四周都被彩云包围。道教三十二天有“四梵三界三十二天”和“四方各八天的三十二天”两种排列，每天都有帝王治其中^[106]。

白云观的三十二天帝图，通常认为是明、清时期绘制的^[107]。但从题记来看，应该可以判断是民国时期绘制的。玉皇阁第二层脊檩留有民国十三年（1924）“金妆彩画”的姓名，其中载有画匠的名字“叶孙长”。玉皇庙内还有一块民国二十七年（1938）的《重修白云山玉皇殿碑记》^[108]也刻有丹青“常法贤、崔元详”的姓名。通过考察判断，玉皇阁的三十二天帝壁画应该绘制于1924年，因为最主要的原因

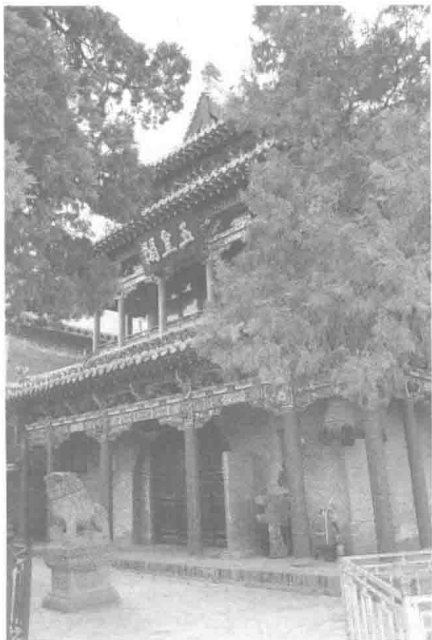


图1.1.40 白云观玉皇阁

在于这一铺壁画与真武后殿的神像有类似之处，两者都应该是出自画工叶孙长之手。

4.3 佛殿

佛殿为一独立院落，位于东岳大殿东北，原为任家畔村庙。正殿为三孔砖石砌筑拱券式窑洞，坐北面南，始建年代不详，光绪元年（1875）进行过维修，第二年



图1.1.41 白云观玉皇阁东壁上层



图1.1.42 白云观佛殿正殿

竣工，光绪六年（1880）的《重修任家畔佛殿碑记》有记载此事^[109]。正殿左右为厢房，都为二孔砖石窑洞式建筑。

佛殿正殿（图1.1.42）中间一孔窑洞供奉一佛二菩萨二弟子。券顶绘双鱼、八卦。左右壁分格绘故事图，每壁两排三列共6幅，左壁是割肉贸鸽、九龙浴佛、深山修行、坐禅、路遇生者、路遇死者。右壁是路遇病者、路遇老者、割发出家（图1.1.43）、涅槃、涧阻群臣、真武成圣。这些故事有佛教的本生故事、佛传故事，也有道教的真武故事，而且壁画的赞助者是信仰道教的信徒，在管龕的位置上书有“玄门弟子蒋福”^[110]。在画面上方留有书写题榜的方框，但没有题写文字，下方留有书写管龕人的方框，其中在“路遇病者”图上角的榜题框内书有“壹（一）九〇六年又六月六日，葭（佳）县敬老院张秀”。由此可知壁画应绘制于光绪三十二年（1906）。

东配殿是太阳太阳殿，为二孔窑洞式建筑，殿内券顶绘双鱼、八卦图案，左右壁各画太阴太阳执事图8幅（图1.1.44），共16幅。画面右上角留有题榜的位置，但未题写文字，右下角有题写管龕人姓名的位置，都题有管龕人姓名及所施银两数目。中国古代对太阳和月亮的崇拜由来已久，道教将其人格化，并吸收进神祇队伍中。道教称日神为“日宫太丹炎光郁明太阳帝君”，或称“日宫太阳帝君孝道仙王”，治洞阳郁仪宫；月神被称之为“月宫黄华素曜元精圣后太阴元君”，或称“月宫太



图1.1.43 白云山佛殿正殿“剃发出家”图

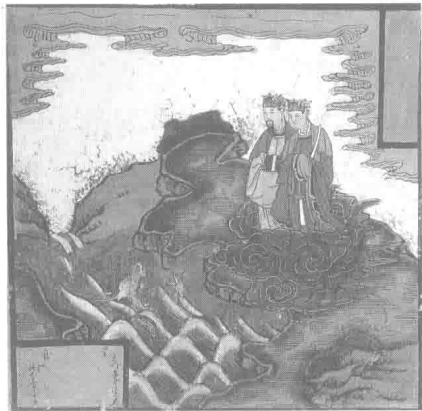


图1.1.44 白云观佛殿太阴太阳执事图

明皇君孝道明王”“治洞阴结璘宫”。《玄门宝海经》曰：“阳精为日，阴精为月，分日、月之精为星辰。”太阴太阳殿壁画所绘年代应该与正殿壁画绘制时间一致，都为光绪三十二年（1906），因为两处壁画的管龕处所题字体一致，也多次出现“玄门弟子”的题记。

西配殿是崔府速报殿，供奉崔府君和速报神。左右壁各有8幅画面，右上角留有榜题位置，但未题写文字，左下角题有管龕人姓名及所施银两数目。左壁画崔府故事图（图1.1.45）。崔府君，姓崔名珏，字子玉，君祈州鼓城人。对崔府君的崇祀在宋代尤其是南宋风靡一时^[111]。此处壁画中的崔府君为官员打扮，主要描绘了崔府君为民除虎患的事迹。右壁绘速报神故事图（图1.1.46），东岳大帝属下配有七十五司，专管善恶因果报应之事，速报司是其中一个，而且最为有名。速报司的司主通常是北宋的包拯，或南宋的岳飞。壁画中的速报司主脸黝黑，似为包青天，但头戴红缨帅盔，似又为岳飞像。

右厢房为二孔窑洞，左为虬蜡好娥殿，右为山神土地神殿。虬蜡好娥殿正壁前塑有二身神像。虬蜡（应为“虬蜃”，为龙子之一）好娥神及侍从像，塑像后壁绘一龙，左右壁绘壁画（图1.1.47），为出队入队形式，二身骑马，后有二侍从跟随，立于云端，巡视人间。山神土地神殿正壁前新塑有山神和土地神，手持龙杖胡须花



图1.1.45 白云山崔府速报殿左壁壁画



图1.1.46 白云山崔府速报殿右壁壁画

白者为土地神，手持宝剑的武将模样者为山神，像后墙壁绘黑虎一只，左壁绘山神和土地神出行图（图 1.1.48），二神骑于马上，后跟随从，周围祥云包围，地面上有二鬼卒，一鬼一手牵犬，一手牵虎，另一鬼在后驱赶。右壁绘山神和土地神巡山归来，构图与左壁相似，只是狗和虎已经松开绳索，自由向前奔跑。二殿壁画构图形式相同，绘制方法和绘画风格一致，应该是同一批画工绘制而成，壁画应该也与正殿壁画绘制时间一致，都为清末，山神土地神殿壁画中的老虎与白云山头天门赵公明的黑虎造型一致，都应出自榆林画工叶孙长之笔。殿内塑像是新塑，而且其形象是根据壁画中的神像来塑造的。

左厢房也为二孔窑洞，为四龙王殿，每孔窑洞分绘龙王出行和回朝图，所绘神像众多，龙王在画面最上端，下面为二列随从队伍，队伍下面为人间场景，有一人在队伍前或队伍后作恭迎和恭送状。

4.4 水神庙

水神庙位于木牌楼北侧，原为任家畔村庙，创建于清光绪十七年（1891）^[112]。庙坐西南面东北，为窑洞式建筑。殿内供水神娘娘和两侍从塑像，塑像为 20 世纪 80 年代塑造，水母神像两侧书对联二楹，上联为“玉液澄清凭汲引”，下联为“金



图1.1.47 白云山佛殿虫八蜡虫于蛾殿右壁壁画



图1.1.48 白云观佛殿山神、土地神出行图

波盈满任烹调”。依据庙内《创建任家畔水神庙记》可知，此水母神是泉水神。山西广胜寺水神庙内供奉的也是泉水神，因为在庙外有一泓霍泉水，但与之不同的是，广胜寺水神庙的水神是男性。《创建任家畔水神庙记》碑文中记：“夫水之神，曰天吴、曰冯夷、曰阳侯，兹独以母称，未知其何所见而云。”

庙内两壁及券顶绘有壁画。券顶中央为圆形藻井图案，分作四层，由内及外分别为阴阳鱼、八卦、卷草纹和莲瓣纹，四周围绕琴、棋、书、画，间隔分布彩色云朵。左壁绘十像（图 1.1.49），前五像手持笏板，朝向正壁，项后有头光。后五像为三主二仆，三主像都手捧卷宗，中间像红须，身着蓝袍，左侧身着黑袍，右侧身着绿袍，左手持册簿，上书“水神庙圣母雨簿”，右手握笔，以舌舐之。二侍从随后，左侧头发竖起，右手持三叉戟，右侧侍从头长二角，左手持蛇，右手托瓶。右壁也绘十像（图 1.1.50），前八像都手持笏板，头后有项光，构图与左壁同，但有头光的主神有 8 位，队列后跟随一位，左手抚髯须，右手捧卷宗。最后一位是侍从，头发上举，怒目，口露獠牙，手握长刀。



图 1.1.49 白云观水神庙左壁壁画



图 1.1.50 白云观水神庙右壁壁画



图1.1.51 白云观关帝庙“三战吕布”

关于水神庙壁画的绘制年代，有人认为是水神庙的创建时期绘制的，但从绘制的手法来看，此铺壁画应该绘制于民国时期，与白云观其他殿宇清末民国时期的壁画风格比较贴近，如白云观三清殿壁画，包括上文提及的佛庙壁画。

4.5 关帝庙

关帝庙位于财神庙南，坐北面南，面阔三间。庙始建于明万历年间（1573—1620），清咸丰十一年（1861）、民国十二年（1923）维修过^[113]。

关帝庙壁画分布于北壁和东、西壁上。北壁东侧绘关公阅籍图，外书对联，上联为：“志在春秋功在汉”，下联为：“心同日月义同天”。北壁西侧绘关公审案图，外书对联，上联为：“案上春秋雄武库”，下联为：“空中日月表丹心”。

东壁分界格绘制，画面有题榜，从上至下分别为桃园三结义、同义造兵器、□□□进马、大破黄巾弟兄、平原县上任、拷打□□□、关圣温酒斩华雄、三战吕布（图1.1.51）、曹公来进赤兔马、煮酒论英雄、关圣怒斩颜良；山墙上还绘有“留侯（张良）”。

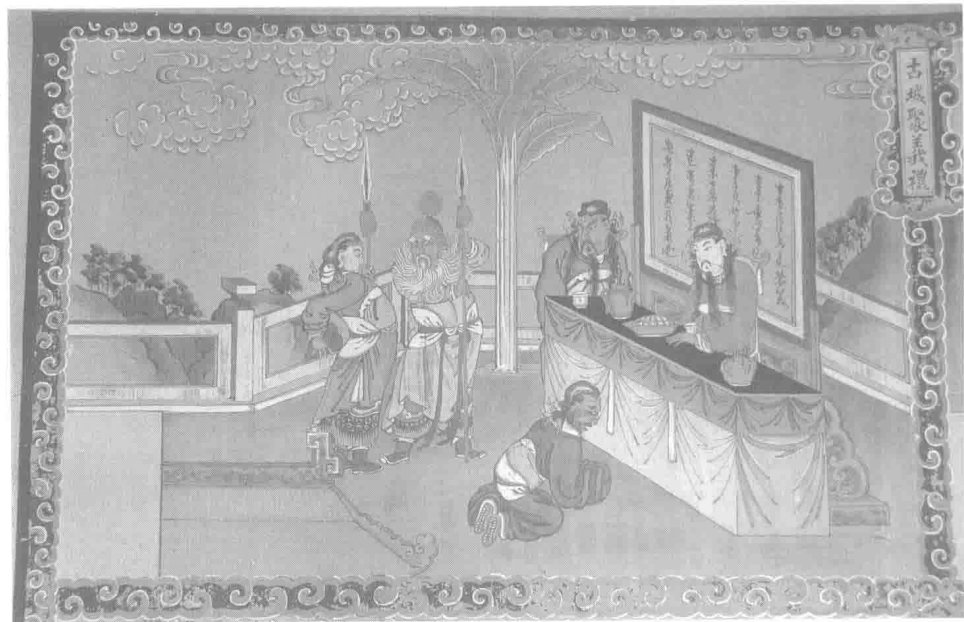


图1.1.52 白云观关帝庙西壁“古城聚义礼”图

枫桥（壁画中写成了‘梨桥’）三拾履”图。

西壁也是分界格绘制，画面有题榜，分别为：古城聚义礼（图1.1.52）、三请诸葛亮、□□饮酒□、黄河渡口斩秦琪、霸龙桥托袍、古城怒斩蔡阳、镇国寺斩卞喜、汜水关斩王植、东岭关斩孔秀、关公怒刺文丑、荥阳关斩垣福孟达。山墙上也绘有壁画，内容不明。

从画面风格来看，关帝庙壁画应该为民国时期绘制的。据《重修白云山关帝及五祖七真诸庙碑文》来看，在民国十一年（1922）进行过一次重修，工程至第二年四月才竣工，在碑文中还记载有丹青“常甫雄”的姓名^[114]。由此推测，关帝庙壁画或在此次重修中绘制的。

以上对白云观的头天门、真武殿、三清殿壁画进行了详细的考察，并对白云观的其他殿堂进行了简略的介绍。作为陕北地区最大的道观，白云观内还保存有为数不少的壁画。壁画的年代主要集中在清末到民国时期，尽管年代并非久远，但表现

的内容、题材以及所蕴含的意义是非常丰富的，是研究民间宗教信仰、社会和艺术最形象的材料。

（二）陕北其他宫观壁画

1. 陕西神木二郎山庙壁画

神木二郎山，位于陕西神木县（今为神木市）城西窟野河与秃尾河的交汇处，俗称“西山”，因其形似驼峰，又名“驼峰山”，此山岩石峭拔孤立，《神木县志》描绘其：“首尾皆峻，中稍低凹，而两峰崛起，俨若驼峰”^[115]。明正德十三年（1518），武宗皇帝巡行驻蹕，观其状似笔架，又赐名“笔架山”^[116]。“笔架春辉”还是神木八景之一^[117]。据载，在明正统年间窟野河水暴涨，为了震慑水患，便在此山修建了二郎庙，“二郎山”由此得名^[118]。

1.1 二郎神信仰

“二郎”即二郎神之称，其信仰最先发端于四川，李冰父子治水有功，四川民众修建祠庙祭祀他们，李冰被尊为“川主”，其子也被尊为“二郎神”。到两宋之际，本属于民间崇祀的二郎，渐渐成为官府祭祀之神，并受到历代王朝屡次加封，而且“其庙祀已经越出川界，渐次成为国家之神”^[119]。二郎神影响非常广，传说也非常多，世传赵昱、杨戩也都称“二郎神”，其神迹和功能都与斩除水蛟、消除水患有关。《龙城录》载赵昱杀蛟、治水之事，造福一方百姓，因而多次受到皇帝的封号^[120]。明以后，凭借着《封神演义》《西游记》等神魔小说的传播，杨二郎（杨戩）成为人们所熟悉的“二郎神”，《封神演义》中记载有这位杨戩水中斩蛟，收服梅山七怪的传奇经历。道教里的二郎神主司水，发展到后来，其功能也渐渐扩大，如“岁时民疾病，铸之无不应”^[121]，而明《二郎宝卷》中塑造的二郎神形象成为无所不能的多功能神了^[122]。

陕西神木二郎山上除了与最初镇水功能息息相关的二郎庙外，还建有为数众多的庙宇，庙宇依山而建，呈南北走向，所有建筑分布在前后相距1公里多的山脊上，



图 1.2.1 神木二郎山庙宇分布图

山势陡峭，主体建筑依次有地藏洞、八仙洞、古佛洞、浩然亭、二郎庙、龙母庙、诸神殿、仙家庙、三教殿、倒座观音殿、祖师庙、娘娘庙、山神庙等^[123]（图 1.2.1）。这些建筑多为明清时期的遗存，后世亦有补修与重建，各殿内的泥塑则多为新塑，而壁画的年代则有早有晚，需要逐一进行考察与辨析^[124]。

1.2 各殿壁画的内容及年代

在实地考察的基础上，以下对存有壁画的各个庙宇依次加以概述，辨识壁画的主要内容并判断壁画的年代。

1.2.1 地藏洞

此洞始凿于明正统年间（1436—1449），为平顶方形石窟，坐北向南，面阔 2.3 米，进深 7.8 米，高 3.45 米。窟顶藻井浅浮雕龙凤花卉八卦纹，应该为明代遗制。石窟北壁供奉地藏菩萨塑像及胁侍菩萨塑像，东、西壁新画十王图，壁画前各有两排塑像，紧贴墙壁前供台上东西各塑五王坐像，五王像前立判官小鬼四。南壁两侧供台上还各塑有两尊坐像，也为判官模样。

入门两侧墙壁上方有壁画遗存。南壁西侧（入门左）现有两排共 6 幅（图 1.2.2），画外有宽黑边，画到画面中来了，应为现代所增。画外有题榜，可辨识的有“□州蒙判官管天下贪淫色图”等，有的还存有管龔人的姓名。南壁东侧（入门右）也有 6 幅图，情况和西侧的相似，色彩更淡。在南壁东西侧之间的门上方也有横列壁



图 1.2.2 神木二郎山庙地藏洞南壁西侧壁画局部

画 2 幅，色彩已经褪尽，只留人物的影子，内容也是描绘判官执法的场景。南壁东西侧画面内容应该是十王图，延续了宋以来的十王图传统，但增加了 4 幅。

从人物造型、绘制方式以及色彩风格这些情况来看，地藏洞所遗留下来的壁画或为明代所绘，但具体绘于何时，还需进一步进行探讨。

1.2.2 八仙洞

位于地藏洞上方半山腰处，建于民国时期，坐北向南，通面阔 8.9 米，通进深 4 米。入门左右有屏壁，上绘护法神将，左为赵公明像，背后书有拍手歌，录于下：

“钱财聚复散，衣冠终久坏，怎如我二人，置身于世外。不欠国家粮，不少儿女债，不说好和歹，不言兴和败，不与世俗交，免得惹人怪。一件破衲袄，年年身上载，烂了又重补，洗净太阳晒，白日遮身体，晚来当铺盖，不怕贼来偷，也无小人爱。常存凌云志，一心游上界，若人知我意，必要低头拜，我有无穷理，使他千年在，惜乎人不识，以恩反为害。散人录拍手歌”，这则拍手歌录自清黄永亮编定的《七真传》^[125]。屏壁右为王灵官像，背后亦有书法题记，如下：“天也空地也空，人生渺渺在其中。日也空月也空，东升西坠为谁功。田也空地也空，换了多少主人翁。金也空银也空，死后何曾在手中。妻也空子也空，黄泉路上不相逢。朝走西暮行东，

人生犹如采花蜂。采得百花成蜜后，心苦到头一场空。嗟叹凡夫不悟空，迷花恋酒逞英雄。春宵漏水欢娱促，岁月长时死限攻。弄巧常如猫捕鼠，光阴却似箭离弓。不知使得精神尽，愿把此身葬土中。于今撒手无沾滞，直上瑶池白玉阶。塞上云游道人醉题。”前七句来自明悟空法师的《万空歌》^[126]，后五句来自《七真传》^[127]。

八仙洞的北壁设供台，供奉新塑八仙像。东西壁还留存有壁画，都为八仙题材。东壁画的是八仙作法的场面，蓝采和、何仙姑、曹国舅、张果老、吕洞宾、汉钟离、韩湘子七仙和他们的侍从们围成一个圈，中间是铁拐李及其侍童，他们立于惊涛骇浪之上，各施法术；西壁画的是八仙休闲娱乐的画面（图 1.2.3），构图与东壁的不同，整体呈“C”形，画面开始于右（北）端，从铁拐李开始，依次为何仙姑、蓝采和、曹国舅、张果老、韩湘子，画面结束的地方在最上面中央，吕洞宾和汉钟离正在山洞门前侃谈。人物形象有机地组合在山峦、坡岸、白云、树木中，营造出一番充满生活气息的氛围。

据民国二十九年（1940）碑文可知八仙洞壁画的绘制者是汪培堃和汪培蔚。



图 1.2.3 神木二郎山庙八仙洞西壁壁画

1.2.3 古佛洞

为平顶方形石窟，始建于清代。门楣刻“三身佛洞”，两侧书对联：“镇驼峰灵光浩荡 / 坐古洞佛法无边，吕廪生王光辉书并识”。殿内正壁供奉三身佛，左右为十八罗汉，三身佛前两侧新塑有两尊天王立像。东、西壁以及南壁的东西两侧存有壁画，东、西壁分格排列，各两排共 12 幅，南壁东西侧各两排四幅，破损情况不一，画面外有题榜，东壁可见：“仙人献菜”“姨母养育”“座菩提座”“梵王寄寺”“习学书数”“园林嬉戏”等，西壁可见：“路遇老人”“路遇沙门”“初启出家”等，除题榜外，在壁画上还有管龛人姓名及年代，所示时间从民国十七年（1928）至民国三十六年（1947）不等，如：“民国十七年重修古佛洞于六月又建筑山边善士马德元马发昌仝志”“民国二十一年阴五月十六日阁会敬立碑志”“民国廿一年九月中建修神龛一佛经理董元敬志”。有的甚至还留有当时古佛洞的功德及借贷信息，如：“民国三十二年八月古佛洞出请佛爷票洋三百元功德无量”“民国三十二年九月王遇春请佛爷伍十尊供出票洋三百元功德无量”“民国三十二年七月张万钟出请佛爷票洋伍十元功德无量”“民国三十二年七月王同政出请佛爷票洋伍十元王期昌出票洋伍十元功德无量”“民国卅六年正月孙荣盆韩德保借古佛洞马先生银洋十五元吕年借票洋六百一十五元美年送油廿五今小秤”，等等。壁画不全为民国时期绘制，在东西壁北局部有新绘的痕迹。

1.2.4 二郎庙

始建于明正统八年（1443），经明万历、清乾隆（1573—1620）、道光（1782—1850）数次补修，现为四合院式建筑，坐北面南，由正殿、耳房、东西庑殿、大门、钟鼓楼等组成。正殿为硬山顶建筑，原奉祀赵昱，清乾隆年间改为三圣殿，正面中间供奉二郎神，像为新塑，与《西游记》《封神演义》中人们熟知的二郎神一致：三眼，手执一把三尖两刃刀，身旁蹲有一只哮天黑犬。二郎神左侧为赵公明，右侧为关羽，像后有十四条屏山水画，赵公明身左和关羽的身右墙壁上各绘水墨龙、虎图。东壁绘制的内容应该是出自《封神榜》中的“公明辅佐闻太师”，同样题材的内容也出现在佳县白云观头天门右厢中。西壁绘制的是关公故事图（图 1.2.4），



图 1.2.4 神木二郎神庙正殿西壁

绘制的方式和东壁相似，也是将不同时空中发生的故事安排在同一个画面，以树木、云气、山川、建筑等隔开，每一个故事既具有独立性，又具整一性。从绘画的风格以及画面中人物的服饰来看，二郎庙正殿壁画的绘制年代应该是清末民国。

二郎庙里并未绘有关于二郎神内容的壁画，而是二郎神与关羽、赵公明神像组合在一起，关羽和赵公明有个共同的身份是财神，但二郎神和他们组合在一起则具有明显的民间色彩。

1.2.5 龙母庙

又名圣母殿、水母宫，建于明代，坐北面南，为硬山式砖木结构建筑。正面供台塑龙女像，像后北壁绘高座屏，上装饰有精致的缠枝花卉纹以及淡彩山水画，座两侧有执扇者各一。侍者身后各有案台，案后各立三人，为首者为明代官员打扮，手托盘盂，面对龙女而相对

立，身后各有妇人二，都在忙于厨事，案台上放有胡萝卜、茄子等蔬菜和蒸笼等器物。东、西壁为出队入队形式，东壁为出队，描绘的是五龙王乘龙率众外出巡视的场面；西壁是入队，描绘的是五龙王乘马巡视归来的场面。两壁出、入队行列都笼罩在浓云之中，从画风判断，龙母庙的壁画应该绘制于清末民国。

1.2.6 诸神殿

位于龙母庙后，为明代建筑，殿梁上现存题记云：“大明嘉靖二十四年（1545）岁次乙卯五月十七日”。现存有正殿、东西厅房，正殿内供奉如来佛以及观音、文殊、普贤、地藏等菩萨，壁画为新绘。

东、西厅现有壁画遗存。东厅房正壁（东壁）中央安放了一个大供台，将中间图像遮挡住了，但在左下角和右下角还存有神像，壁左（北侧）下角绘有僧人像（图 1.2.5）。壁右（南侧）下角绘有供养人像，身后有题记：“塑妆金像，弟子刘雄烈、范纯仁、单循公助钱贰仟肆佰文”。南、北壁绘有壁画，北壁绘一组群像，中央主尊坐于高背椅上，冠额处破损，长髯，手捏兰花指，持笏板于胸前；身左一人为坐像，左手执笏，右手扶膝；身右一人亦为坐像，面残，左手置于左腿上，右手执笏放于右腿上。主尊身后两侧各立一人，皆持笏而立，立像后面还有侍从，左侧有两人，似在窃窃私语；右侧只有一人，未上色。南壁画面不甚清楚，结构与北壁相当，前三人为坐像，后面有持笏而立的神像。

西厅房正（西）壁中间置一供台，供奉观音菩萨和善财童子，中央被供台遮挡住，只见一些云气纹，还有右（南）下角的题记：“塑妆金像墙画，弟子刘雄夫、长盛永、乔秉福、高灿魁公助钱伍千文”。北壁绘制的内容为八罗汉，南壁绘制的内容也是



图 1.2.5 神木二郎山庙诸神殿东厅房僧人像



图 1.2.6 神木二郎山庙诸神殿西厅房南壁八罗汉

八罗汉（图 1.2.6）。西厅房的十六罗汉图背景为青绿山水，人物的神情姿态刻画深入到位，人物造型融五代以来的西域样式与汉化风格于一体，铁线描技术纯熟，整体充满文人化和生活化的情趣，是二郎山现存壁画中水平较高的两铺壁画。从风格判断，诸神殿东、西厅的壁画应该是清代绘制。

1.2.7 三教殿

三教殿，始建于明嘉靖年间（1522—1566），清道光年间（1821—1850）改为护国寺，民国二十三年（1934）重修为三教殿，位于二郎山山脊中段，也是二郎山上最大的庙群，正殿 3 间，为砖砌拱券式结构。殿内中间供奉释迦牟尼像，左为老子像，右为孔子像。

殿的东、西两壁绘有壁画，东壁绘九龙山全景图^[128]，西壁为绘二郎山全景图。两壁上方都有题记，东壁为：“民国叁拾年 / 清和月谷旦。 / 开化集。 / 人有英发之品，必 / 须具包容之量，纵 / 然世道不古，人情多 / 诈，而立意立心，全在 / 自主，何

必随风如柳花 / ,任舞东西,将一身美质 / 弃于粪土之中,把一颗 / 明珠抛于污泥之内,岂不 / 惜哉? 凡人生好气质,钟天 / 地之灵秀,谈何容易,不知 / 自爱,昏若醉乡之间,神气 / 全昧,及至自醒,青年已换白 / 头,日月逝矣,岁不我与,可不畏哉? / 绍哲人多才多德 / 庭明训能孝能忠 / 为人物论居何地,必以心田为主, / 倘如以为吾落贪污之内,就 / 将一片心机弄得黑暗,毫无 / 光彩,昏沉幽冥,人嫌神弃 / 总然就落得腰缠十万贯,骑鹤下扬州也,是免不得一死,将自己算纪,夺尽福禄,销完子孙食禄,折断先 / 人裡祀乏绝,何若积几分 / 阴德,留一点阴功,子种孙 / 耕,岂不美哉? 尔有小明, / 吾为言之,当必获心 / 是冀: / 寿比南山青不老 / 嵩为中岳气长新 / 陈璞题 / 经理弟子全叩”。西壁为:“开化集。 / 日月之华天地之理 / 心之精神,性之元气,道 / 之体用,德之生机,化导三 / 千,开蒙万亿,理出自然,情 / 归不已,若能听天命,顺世理 / 讲甚么祸福,说甚么凶吉, / 胸空四相之外,心超三界之 / 理,浩浩无垠,荡荡何极,静 / 则自若,动则无羁,是孰能 / 晓此义,明此理,将一点心机 / 化尽了,气习撇脱私欲 / 逍遥自在,无忧无虑,欢天喜地, / 半点烟火全去。 / 霞蒸赤水鱼赭尾, / 谷透苍天虎斑头。 / 佛家道理并无二说,只讲 / 究心田一点天良,胸中万理 / 能容,凡处家处世,比我强 / 者尊者,我亦无所敬畏, / 较我弱者卑者,我亦无 / 所傲慢,诸事推己以及 / 人,存心忠厚,以和平顺 / 时,听天修身,竣命读书,固明理。不读书也, / 可违道。自古及今,为 / 善人□□□□问 / 愚民□矣,而况读 / 书。虽曰未学,亦 / 有识字之机,岂 / 可弃也哉? 丹青汪培蔚笔”。

由题记可知,三教殿两铺壁画绘制完成于1941年,三教殿这两铺壁画运用了明暗、透视手法,很真实地再现了黄土高原上气势磅礴、视野辽远的宏大景致,展现了画工在造景方面高超的写实能力,且楷书功底亦佳。

1.2.8 西岳庙

为拱券式结构建筑,内奉西岳大帝,像后绘四条屏山水图,左右也绘有壁画,为出队、入队形式。东壁为出队,描绘的是西岳大帝外出巡视的内容,西岳大帝坐于辇车之内,四个护将分布于他的前后左右,整个画面弥漫在浓云之中。西壁为入队,与东壁西岳大帝正面像不同的是,西壁为侧面像,其余则与东壁相似。从画风来看,西岳庙壁画应该绘制于清末民国。

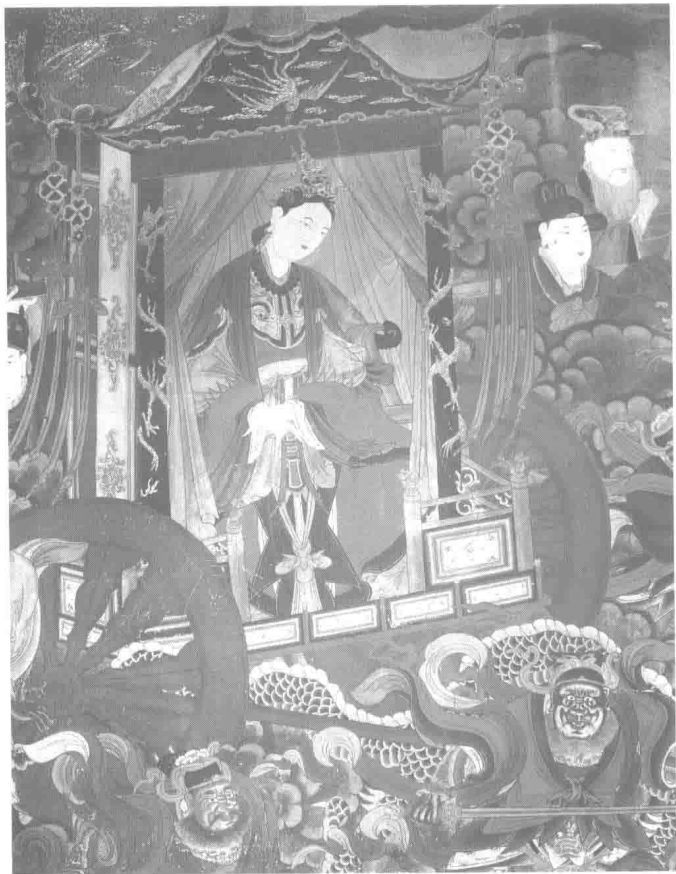


图1.2.7 神木二郎山庙娘娘庙
西壁壁画局部

1.2.9 娘娘庙

本名为碧霞宫，始建于明正统年间（1436—1449），清雍正四年（1726）、乾隆二十七年（1762）、乾隆三十八年（1773）经过维修，现在殿梁上还留有乾隆三十八年的题记。前院设有僧房，中院为圣母殿，供奉碧霞元君。东西壁留存有壁画，为出队、入队形式。东壁为出队，描绘圣母娘娘外出巡视的内容，圣母坐于辇车之上，为正面像，前有青龙拉车，左有俩骑马持笏的仙人陪护，右侧有一力士转动车轮，护卫环绕，吹乐开道，一幅热闹的样子。西壁为入队，描绘圣母班师回朝的场面（图1.2.7）。从画风判断，娘娘庙壁画绘制于清末民国。

1.3 二郎山壁画风格及来源

从壁画的年代看，二郎山各主要殿宇内壁画为明清时期所绘，民国以后也一直有重绘与补绘，构成了流传有序的民间壁画艺术生态。

二郎山最早建庙的目的为震慑水患，这在二郎神庙、龙母庙以及青龙宫的建造上得到体现^[129]，但从现有庙群建筑的分布来看，各庙宇的功能融合了儒、释、道的性质，既有道教的八仙洞、玉皇阁、西岳庙等，也有佛家的地藏洞、观音堂、古佛洞等，还有供奉张锐、张坚等儒家系统的历史人物像的张公祠^[130]，甚至还有干脆将儒、释、道融于一殿的“三教殿”。整个建筑的布局、功能决定了壁画内容也具有杂糅性的特点，这一特征同样是陕北地区明清时期寺观壁画的主要特点，同为榆林地区的佳县白云山庙、兴隆寺、大佛寺、观井寺等寺观壁画无不融合了三教的内容。另外，《封神榜》《三国演义》《西游记》等为人们普遍接受的关于人、神的事迹和知识也成为壁画表现的内容，使得壁画具有很强的民俗性。这种宗教伦理的世俗化趋向与传统的儒释道精神交织成一幅明清时期的民间愿景，多元的功能性设计也最大程度上满足了信众多方面的精神需求。可以这样说，二郎山庙是中国古代社会晚期北方寺观艺术、宗教、社会的一个标本。

二郎山庙壁画的形式构成比较多样，有出队入队、界格故事图、单幅偶像图、通屏花鸟、全景式山水等。这些形式有古老的，如出队入队形式，流行于宋代寺观壁画中，界格式的布局形式出现于更早的唐代敦煌经变画中。而一些通屏花鸟以及小幅花鸟画、山水画分布于庙宇的各个角落。出现的独幅书法作品，既能宣化宗教观念，也具有独立的审美意义。尽管无法与名家的书画作品相比，但文人绘画形式的大众化趋势及民众对传统文人书画的接受与消费在明清时期达到了强劲势头。如果说从明代以来至清末陕北地区的寺观壁画还按照一种民间自足的绘画传统来发展的话，而一些明暗、透视表现方法的运用则表明这些西方绘画的方法与形式从明中期以来对中国绘画体系进行的渗透，直到清末至民国才在北方民间乡俗绘画中得到体现^[131]。

通过考察，可以看出二郎山庙壁画与山西寺观壁画之间的联系。神木就地理位置而言，与山西交界，与山西的保德县隔河相望。作为陕北较大的宗教圣地——仅次于佳县白云观，其信众来自陕西、山西、宁夏、内蒙古等地，民国二十九年（1940），



图 1.2.8 佳县兴隆寺全景图

八仙洞的碑文里记载有来自山西孟县、阳城、浮山、高平等县的知事和邑人姓名^[132]。神木二郎山与山西宗教活动有往来，而山西的画工也完全有可能参与到二郎山庙壁画的绘制活动中来，比较明显的实例是二郎山地藏洞的十殿阎王图，其壁画的人物造型、绘制方式以及色彩风格等与山西新绛稷益庙壁画相似^[133]，应该都为 16 世纪的壁画。由上可知，早在明代，二郎山庙壁画的风格与山西壁画有着一定的关联。从现有的碑刻材料来看，清末至民国时期陕西北部出现了本土的寺观画家群体^[134]，如榆林本地的丹青手叶孙长在 19 世纪的后期至 20 世纪的前期活跃于民间画坛上^[135]，而且与之合作的民间画工为数不少，他们习惯于在寺观碑刻、顶梁、壁画中留下他们的姓名，尤在榆林佳县的白云山庙比较多^[136]。神木二郎山八仙洞的壁画与佳县白云观头天门壁画有相似处，如点景的绘制方式、王灵官和赵公明的造型等。据民国二十九年（1940）碑文可知二郎山八仙洞壁画的制作者是汪培塿和汪培蔚，他们应该与白云观壁画的主要制作人叶孙长有关系，其中汪培蔚还在 1941 年绘制了二郎山三教殿的两铺壁画。本地画工参与到神木二郎山庙与佳县白云山庙壁画的绘制活动中来，使得两处庙宇的壁画风格有相同之处。

1.4 结语

陕西神木二郎山庙现存有丰富的壁画遗迹。这些壁画展现了陕北地区明清以来儒释道的多元融合以及浓郁的民俗性特征，是明清以来关于寺观艺术、宗教信仰、社会风情的不可多得的视觉材料。壁画的形式、风格上趋向于多样，结合地理、画工等因素考量可知，二郎山庙壁画与山西寺观壁画有着直接的联系，而且在清末民国时期随着本土画工的培育与成熟，本土画工成为壁画绘制的主力。他们参与到榆林地区的另一处庙宇——白云山庙壁画的绘制中来，这使得两处庙宇的壁画显示出共同的风格。

2. 陕西佳县兴隆寺壁画

兴隆寺（图 1.2.8），俗称郑家寺，位于佳县城北 45 公里处的上高寨乡郑家后沟老村。据窟壁题记及碑刻记载可知，兴隆寺始建于元至大年间（1308—1311），明代成化、弘治、正德年（1465—1506）扩建、重修，清乾隆三十一年（1766）又进行全面维修^[137]。

兴隆寺依山而建，殿宇坐北向南，随山势高低错落，形成五层阶梯形寺庙建筑群，第一层为沟谷小溪旁的戏楼；第二层为三霄娘娘殿、马王殿、禅院等。第三层东起有文昌帝君、白云菩萨楼、山神土地祠、药王七佛楼、财神殿、森罗宝殿毗庐古佛楼以及钟楼。从森罗宝殿西旁登上神路是第四层，由西向东凿有 4 个大小不等的石窟，分别为关帝土神殿、释迦殿（水陆殿）、观音殿等。整个建筑群的最上一层为玉帝三官殿。

兴隆寺现存壁画 275 幅^[138]，大部分为旧绘，而且分布于各个殿宇，下面就各个殿宇的壁画进行一些介绍^[139]。

2.1 娘娘殿、马王殿

娘娘殿和马王殿（图 1.2.9）位于戏台的上方，都为砖石结构拱形窑洞式建筑，为兴隆寺最大的建筑。两殿合为一体，但各开门户。娘娘殿供奉云霄、琼霄、碧霄神像，两侧塑有催生娘娘、接生娘娘、送生娘娘等。三霄娘娘在民间又被称为送子



图 1.2.9 佳县兴隆寺娘娘殿、马王殿

娘娘，到庙里烧香拜神的多是为求子祈福而来。殿内拱顶及四壁都绘有壁画。拱形顶部绘八卦祥云瑞花等图案，这是陕北窑洞式建筑顶部常见的绘画图案。北壁，东、西壁绘童子图，分四排，每一排以山石树木等分隔画面，每一画面有题榜和管龕人姓名，题榜如：状元及第、迎喜接福、独上朝纲、位列三台、九子夺梅、夺占鳌头、鱼跃龙门、加官晋爵、吉庆有余、太师少师、来龙游喜、五子夺魁、韩信打缸、一步登天、连升三级（图 1.2.10）、鸣雷一声等。南壁入门两侧各开一窗，窗与拱形门洞之间的空隙也绘有童子图，与东西壁的形式一致，有题榜和管龕人姓名。

马王庙，殿内供台有三塑像，中央为三头六臂九眼的马王爷菩萨塑像，左右分别为牛王菩萨和水草菩萨塑像，他们是牲畜的保护神。三塑像两侧各立女侍者一人，供台下左右两侧立男侍者各一。马王庙墙壁上绘满壁画，拱形顶部装饰非常繁复，有阴阳鱼、八卦、花卉、鹤、龙、祥云、琴棋书画等图案。正面塑像背后屏风的间隙处也绘有龙的图案。东壁绘三王出巡图（图 1.2.11），牛王、水草和马王分别骑牛、麒麟和马从里往外走，三王面部被人为破坏。后有侍者高举伞盖；前有行列，或手捧灵芝仙草，或执刀斧金瓜，或敲锣打鼓，或执旗举牌，浩浩荡荡；上有麒麟车满载牛儿。所有队列都被白云环绕，画面最下端描绘人间场景，牧马人驱赶群马出门，还有主人立于门前拱手相送。西壁构图与东壁相反，描绘的是三王及其行列从外往里行进的画面，人像面部基本被破坏，局部有补绘的痕迹，画面最底部也为人间图



图 1.2.10 佳县兴隆寺娘娘殿“连升三级”



图 1.2.11 佳县兴隆寺马王殿东壁壁画

景，牧牛的行列往家门口走，走在行列的最后一位头戴斗笠，身披蓑衣，其头上有题记书“老憨王”，或许是牧牛老汉的名字，家门口有主人相迎。在东、西壁与拱顶相接的山口处各绘有山水画，没有上色，纯水墨表现。南壁入门两侧各开两扇窗，在窗和拱门的间隙处绘有牧马图各一（图 1.2.12）。由风格判断，娘娘庙和马王庙壁画都为清代绘制，但并非同一批画匠同时绘制的，娘娘庙壁画画风更为细腻，画面更为陈旧，年代可能比马王庙壁画画得要早。

2.2 财神殿

财神殿，上塑财神一尊，左右两壁分格绘财神故事图，每壁两排共四幅，有题榜和管龛人姓名，左壁有题榜二：财源聚



图 1.2.12 佳县兴隆寺马王殿南壁东侧牧马图



图 1.2.13 佳县兴隆寺山神土地祠左壁壁画



图 1.2.14 佳县兴隆寺鬼王殿东壁壁画局部

宝、出门发财；右壁有题榜二：发福生财、焚香财源。画面中人物造型与白云山白云观真武前殿真武修行图有相似之处，绘制年代也应该是清末。

2.3 山神土地祠

山神土地祠是窑洞式建筑，祠内神台上塑黑脸山神和白须土地神坐像，像后绘黑虎一只，左右两壁绘山神与土地神巡视山岳的情景（图 1.2.13）。土地神为一老者，头戴梁冠，慈眉善目，白须垂胸，手执节杖；山神为武将的形象，头戴钢盔，黑脸大目，手执钢鞭。此殿壁画应为清代所绘。

2.4 鬼王殿

山神土地祠旁边就是鬼王殿，殿内神台上塑面燃鬼王像。东、西两壁绘壁画，表现的内容应该是中元节超度孤魂的仪式场景。两壁都是全景式构图，将人物构置在青绿山水之间。东壁画面南侧画一长桌，桌上立三块锥状石头，每块石头旁有小鬼一名。远处还有一些野鬼陆续走过来。桌旁一侧坐着二人，一男一女，男子着清代官服。桌前跪着一白衣男子，男子身前同样跪着一小鬼，左手撑地，右手端一杯子递给白衣男子（图 1.2.14），白衣男子身后立一仆人。向后望去，白衣男子身后有一桌子，桌旁坐着七个僧人，中间一位，两旁各三位，有在敲鼓的，有在击铙的，桌上还摆放着经书、木鱼等法器，这是一个举行超度仪式的场面。

西壁前部分(南壁)有些被白粉刷过,遮挡了部分画面。一男子跪于地,身着黑衣,面向南边。身旁立一仆人,身后为举行仪式的僧人,分两排站立,年龄大小,高矮不一,所持法器也不一样(图1.2.15)。

2.5 森罗殿

森罗宝殿(图1.2.16),在僧人正儒主持下于弘治十六年(1503)动工,正德元年(1506)十月始成。森罗殿上面是毗庐阁,为二重檐歇山顶建筑。窟内正面塑地藏王,左右塑十殿阎王像。森罗殿壁画并不多,窟顶藻井雕绘八卦、龙凤走兽等图案,入门两侧绘阎罗图各一(图1.2.17),残损得比较严重,但设色淡雅,绘制精巧,为清代的遗迹。

2.6 关帝土神殿

关帝土神殿,神台上塑关公和土地神,内有“供奉十八护法伽蓝土地神位”牌位,像后墙壁绘屏风,上有山水、花鸟。殿顶绘八卦祥云,两壁绘故事图,左壁分格绘四图,为土地神的故事图,有题榜,除一图题榜模糊不清外,其余分别为:讲说经法、金砖薄(铺)地(图1.2.18)、遥请诸佛。右壁分格绘关羽的故事,共四图,题榜分别为:桃园结义、安西上任、三战吕布、大破黄巾。此殿画风粗糙,应为民国时期所绘。



图1.2.15 佳县兴隆寺鬼王殿西壁画



图1.2.16 佳县兴隆寺森罗宝殿和毗庐阁



图 1.2.17 佳县兴隆寺森罗殿壁画



图 1.2.18 佳县兴隆寺关帝土神殿“金砖铺地”图

2.7 水陆殿

水陆殿，又称释迦牟尼窟，窟深 7 米，宽 5 米，高 3.5 米。此窟开凿于元代至大年间（1308—1311）。殿内正前方为神坛，坛的正面分格雕刻有仙草以及衔着仙草的麒麟、独角兽、鹿、兔子、双狮、猴子、龙等，除此以外，还雕刻有吕洞宾像，吕洞宾手持宝剑，四周围绕祥云。这些浮雕应该是始建时候雕凿的。由浮雕图案判断，最初此殿可能并非佛殿。供坛中央新塑释迦牟尼金身像，左右两侧分别为文殊和普贤菩萨，坛前立迦叶和阿难像。释迦像背后的墙壁上左右悬塑坐于云端的药师佛和弥勒佛各一身。东西墙壁前亦有供台，供台上新塑十六罗汉，左右各 8 尊。

水陆殿壁画分布在窟顶部、北壁、东西壁和南壁入门两侧。殿顶中央绘一圆形图案，图案由内及外分别为阴阳鱼、八卦、四龙、四麒麟、缠枝花卉纹等，圆形图案四周围绕着四龙和琴棋书画图案。这种藻井的图案在兴隆寺的其他庙宇的拱顶都能见到。位于北壁释迦牟尼的两侧绘有十大明王像（图 1.2.19），

左侧残损，右侧保存相对完好。最下方绘有一个明王，第二层和第三层各两个。

水陆殿水陆道场画分布于东、西和南壁。东、西壁各宽 4.4 米，高 1.42 米。东、



图 1.2.19 佳县兴隆寺水陆殿明王图

西两壁各绘水陆道场画，每壁分 4 层，每层 12 组左右，共 50 组。每组有一导引菩萨，手持幡，幡上书题榜，人物都面背而立。

东壁（北—南）题榜如下：

未能 辨识	□□□ □□□ 圣众	未能 辨识	东方 持国 天王	南方 增长 天王	西方 目天王	广 目天王	北方 多 闻天王	北极 紫薇大帝	太乙 诸神 五帝 圣众	日光 天子 圣众	月光 天子 圣众	金星 真君 圣众	木星 真君 圣众
未能 辨识	天地 府三 大帝 等众	普天 烈耀 一切 星众	北斗 七元 星君 等众	井鬼 柳星 张翼 轸星 君	奎娄 昂毕 参星 君	胃 毕 参星 君	斗牛 虚危 室壁 星君	角亢 房心 尾翼 星君	申酉 亥子 丑元 君	寅卯 辰巳 午未 星君	阴金 牛白 双鱼 宝瓶 □□	人天 蝎祥 双女 狮子 巨解 神众	月星 等众

残	□□□ 菩萨	大药叉等众	阿利帝母等众	炬畔拏等众	避支迦大将	往古矿野将军	往古罗义女等众	往古罗义等众	阿修罗等众	大德萨(图1.2.20)	威菩	年月时四直使者	天诸判官	曹司
往古宫妃女人等众	往古武官僚等众	往古一切将士等众	往古比丘宜(比丘尼)	往古比丘等众	往古圣婆姑等众	往古聚富婆娘	往古道士等众	往古女官等众	往古儒流秀士	往古孝子顺孙				

西壁(南-北)题榜如下:

中岳中天崇圣帝君	东海龙王	南海龙王	西海龙王	北海龙王	江淮四诸龙王	江河百诸龙王	五湖诸龙王	波井泉诸神	池泉龙神	虚藏萨诃	空菩摩主诸神	主雨电雷主诸神	风主电雷主诸神	主稼病药龙	苗稼病药龙	未能辨识	□府子潼帝君
太岁太煞博士日游太阴	大将军黄幡白虎蚕官五鬼(图1.2.21)	未能辨识	阴奏书归急伏兵士	吊丧门二耗宅龙神	客门大耗宅龙神	护民社稷地祇神	国善菩萨	秦大王	楚大王	江大王	宋大王	帝大王	五大王	阎大王	罗大王	未能辨识	
都市大王	转轮大王	地府□□□□	地府三司判官	地府都司判官	地府五道将军	善恶簿牛头马面	八寒地狱	八热地狱	近边地狱	孤独地狱	面然大士	未能辨识					
衔怨抱恨鬼神等	投崖赴火自刑自溢	赴都市牢□死	刑狱水火焚众	兵灭渰焚众	戈浮疾缠绵众	饥荒饿病缠绵众	树摧墙屋倒	严寒暑咬虫伤	堕产含冤抱恨	误病疾毒药	死病造身亡	车碾马重身亡	地狱饿鬼傍道一切有情				



图 1.2.20 佳县兴隆寺水陆殿“大威德菩萨”



图 1.2.21 佳县兴隆寺水陆殿“大将军黄幡白虎蚕官五鬼”

南壁门楣中央绘龙头和虎头，龙头向东，虎头向西。以此为界限，南壁分作东西两侧。每一侧都分为 4 层，最上一层为 4 组，其余三层都为 2 组，共 20 组图像。南壁西侧人物面向西，与西壁相连；南壁东侧人物面向东，与东壁相连。

南壁（东—西）题榜如下：

水星真 君圣像	火星真 君圣像	土星真 君圣像	罗 喉 星 君圣像	门楣	东岳天齐 仁圣帝君	南岳司天 昭圣帝君	西岳全天 顺圣帝君	北岳安天元 圣帝君
紫薇星君圣众		计都星君圣众		门	顺济龙王		安济夫人	
天曹六马判官		天曹府君等众			泰山大王		平等大王	
往古贤妇烈女		无榜题，画的内容疑为九流百家			大腹臭毛针咽巨口		依草附木幽魂满魄众	

关于兴隆寺水陆画的绘制年代，王富春认为是明代^[140]。呼延胜经过考证后认为应该是在清代光绪年间（1875—1908）绘制的^[141]，这一结论比较可信。由风格来看，也应该是清末的作品。

水陆画是举行水陆斋会时使用的画幅，此处兴隆寺的水陆画是绘在墙壁上的壁画。一般都认为水陆斋会开始于梁武帝，而据学者们研究表明，开始有文献记载的是唐末



图 1.2.22 佳县兴隆寺观音殿左侧壁画



图 1.2.23 佳县兴隆寺玉帝三官殿

五代时遵海所建的“鬼神水陆法食”和吴越王所建的水陆斋会^[142]。而水陆画的出现也是在晚唐，不过这一时期的水陆仪文和水陆画都已亡佚。直至北宋杨谔重新制定水陆仪文后，包括《法界圣凡水陆胜会修斋仪轨》《天地冥阳水陆仪文》等在内的多种水陆仪文版本才在社会上流行开来，其中后一种是解读北方水陆画的重要文献^[143]。

2.8 观音殿

观音殿正面石供台上新塑观音像一尊，像后墙壁绘头光和身光，左右侧绘散财童子和龙女，横纵都为0.7米×1.15米。殿的左右两壁绘观音救难图，横1.8米，纵1.33米，左侧（图1.2.22）分格绘制，两排三列共9幅，有题榜：“刀寻段段坏”“火坑变成池”“自然得解脱”“龙鱼诸鬼难”等；右侧不分格，但也有题榜，如“如日虚空住”“应时得消散”“波浪不能莫”等。这些故事来源于《观世菩萨音普门品》，讲述的是观音的应化、慈悲、神力以及游诸国土度化众生的事迹。左壁上有题记“旨大清道光十五年七月二十二日午时开光大吉释子源清”。壁画应该是清道光十五年（1835）绘制的。

2.9 玉帝三官殿

玉帝三官殿（图1.2.23）为嘉庆十年（1805）所建，后几经修缮。殿的拱形顶部绘八卦图，环绕着祥云。正面塑玉帝像，像前置木供楼，内置天、地、水三官木



图 1.2.24 佳县兴隆寺玉帝三宫殿众神画



图 1.2.25 佳县大佛寺正殿及东西配殿

雕像，像旁的立柱和横柱上都塑有蟠龙。东西壁前立侍者与天王像，墙壁上绘众仙（图 1.2.24），横 4.1 米，纵 1.5 米，分多层排列，诸神仙手持笏板，冠冕处采用沥粉描金手法绘制而成，从绘画风格判断，壁画应为清晚期的作品。

3. 陕西佳县大佛寺壁画

大佛寺（图 1.2.25），又名大福寺、福寿寺，位于上高寨乡大佛寺村。据 1997 年的碑可知大佛寺始建于明万历四年（1576），清代乾隆、嘉庆、道光年间（1735—1850）以及民国时期都进行过维修^[144]。现存正殿尚完整，坐北向南，为砖石结构拱形窑式建筑。正殿东有关帝殿、观音殿、禅院，西有森罗宝殿、马王庙和龙王庙，韦陀镇守院中，北有娘娘庙，南有戏楼。

3.1 正殿

正殿为佛殿，正面供台上新塑坐佛一尊，旁为阿难迦叶立像和普贤文殊半跏趺坐像，供台下左右两侧各立天王像一尊。释迦牟尼佛像左右两侧墙壁绘有相同的两尊力士像，为新绘，拱形顶部壁画亦为新绘。北壁东西侧还绘有因缘以及本生故事图，北壁东侧分格绘制，三排两列共 6 幅，左上角有题榜，右下角为管龕人姓名及捐钱数目。题榜从上至下分别为：持剑害佛、普度众生、信奉佛教、□□□□、割肉喂鸟、□□□□。普度众生、信奉佛教两图补绘的痕迹比较明显。北壁西侧也分格绘制，



图 1.2.26 正殿“魔王得梦”图



图 1.2.27 正殿“姨母养育”图

三排两列共 6 幅，左上角有题榜，右下角为管龛人姓名及捐钱数目。题榜从上至下分别为：屠客求度、佛度屈利、耶舍拜佛、佛现莲花、胜口闻法、度除口人。前四图题榜为后来补题，画面也有后补的痕迹。

正殿东西壁绘佛传故事图，西壁分格绘制，五排，最上一排分为四小图，其余各层为六图，总计每壁 28 幅。整体呈半圆形扇面，最上一层的外缘以及第二、三排两侧画面的外缘呈弧形。西壁顶部第一排题榜从北至南为：佛指移石、度须跋陀、纯陀后供、空声警策；第二排题榜为：阿难索乳、耶输应梦、请佛住世、迦叶付法、浴佛形像、金棺自举；第三排题榜为：座菩提座、魔王得梦（图 1.2.26）、魔子拒战、魔子谏父、魔女炫媚、魔子忏悔；第四排题榜为：老人出家、帝释献衣、夜半逾城、初起出家、得遇沙门、路逢老人；第五排题榜为：讲演武艺、习学书数、太子灌顶、悉达纳妃、路睹死尸、道见病卧。东壁从北至南第一排：二商奉食、成等正觉、菩萨降魔、地神□□；第二排调伏二仙、六年苦行、禅河澡浴、帝释献衣、魔众拽饼、天人献草；第三排：成等正觉、牧女乳糜、远余资粮、劝请还宫、诤问林仙、车匿还宫；第四排：姨母养育（图 1.2.27）、仙人占相、往谒天词、园林嬉戏、金刀落发、车匿辞还；第五排：朝见父王、从园还城、沐浴金躯、树下诞生、圣母应梦、梵王设朝。南壁绘制的石碑两方，上有墨书题记，除此以外还有其他的题记，记载了从嘉庆十三年（1808）至民国三十五年（1946）间天旱祈雨三官以及龙王显



图 1.2.28 佳县大佛寺观音殿和关帝殿



图 1.2.29 大佛寺关帝殿“三战吕布”图

灵降雨的内容。北壁东西侧壁画与东西绘画不是同一批画匠绘制的，后者艺术性强于前者，从人物（尤其是女性）形象来看有比较明显的清代风格，从破损情况判断，东西壁绘画的绘制有可能比北壁东西侧壁画要晚些。

3.2 关帝殿

正殿左（东）侧有观音殿和关帝殿（图 1.2.28），都为砖石结构拱形窑式建筑。观音殿内破败不堪，残存山形壁塑，顶部绘有八卦图，除此别无其他壁画。关帝殿内正壁留有影塑背屏一座，南北两壁壁画保存相对完整，都为三排四列共 12 幅，有题榜及管龛人姓名。南壁从西至东底层题榜：桃园三结义、三战吕布（图 1.2.29）、怒斩华雄、古城斩蔡阳；第二层：霸桥见别、华云道挡曹、义释黄忠、单刀赴会；第三层：水淹七军、许田射鹿、怒斩颜良、封金挂印。最上一幅为半圆形，画面中间有题榜“大破黄巾”，画面左右下方有管龛人姓氏。北壁从东至西底层题榜为：三让徐州、黄河渡口斩陈琪、汉关公二气周瑜、镇国寺斩卞喜；第二层为：夫人夜梦刘皇叔、黄土山议说关公、关公张刘代王忠、云阳关斩王植；第三层：城都爵帝位、束林关立渐孔秀、张翼德夜占马朝、□□□喜。最上一幅为半圆形，画面中央题“大破耿牛”，左右侧下方留有题管龛人的空白框。关帝殿壁画中的关帝气宇轩昂，人物造型饱满，脸部有比较明显的晕染，动作姿态自然，叙事流畅，整体画风清丽，

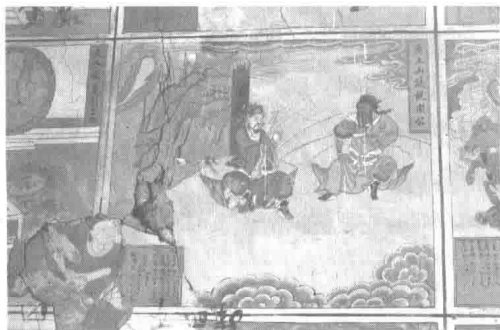


图 1.2.30 佳县大佛寺关帝殿底层壁画—红衣女子



图 1.2.31 佳县大佛寺森罗殿僧人超度图

有明代遗风。关帝殿壁画表层下面还覆盖着另一层壁画，“夫人夜梦刘皇叔”“黄土山议说关公”两图下侧处可看到表层壁画脱落后的底层壁画，底层壁画绘一持刀红衣女子（图 1.2.30），面部宽博，服饰色泽艳丽，用线爽利，应该为明代的遗迹。

3.3 森罗殿

森罗殿创建于明万历年间，乾隆年间得到重修，上世纪六十年代被毁，殿内正面神台新塑地藏王菩萨，左右为十殿阎王塑像，十殿阎王塑像后的背屏椅应为旧绘。森罗殿南侧有配殿，殿内正壁新绘坐于岩石上的青面獠牙的面然大士像，左右壁画应为旧绘，为僧人超度图（图 1.2.31），其中局部有补绘的痕迹。

3.4 马王殿

马王殿（图 1.2.32）位于森罗殿的西侧，为砖石结构拱形窑式建筑，拱形门窗破损。正面有泥塑三尊，应为马王、牛王和水草大王，但仅存下半部分，塑像后的北壁绘有墨龙。拱顶为八卦祥云。东西壁为出队入队形式，东壁为出队，三头六臂的马王骑在枣红大马上，位于画面中央上方，其左侧为骑于牛背上的牛王，右下方为骑在红马上的水草大王。三王身后有拱手而立的官员及侍从，前有执旗举牌吹号者开道，整个队伍为云彩环绕。西壁为入队（图 1.2.33），马王、牛王、水草大王及其随从从外往里走，构图与东壁相反。东西壁画人物多着明代服饰，有些人物面



图 1.2.32 佳县大佛寺马王殿



图 1.2.33 佳县大佛寺马王殿西壁绘画

部色彩变黑，人物面部圆润，线条流畅，表现技巧高超，由此推知此铺壁画为明代所绘。

3.5 龙王殿

龙王殿（图 1.2.34）位于马王庙的南侧，为砖石结构拱形窑式建筑。正（北）壁为半圆形扇面形式，绘龙王夫妇并坐像，皆执笏，两侧及身后环绕着侍从。所绘菱形地砖纹与兴隆寺森罗殿壁画在形式、组合、色彩方面基本一致。拱顶为八卦图。东西壁为出队入队形式，东壁为出队（图 1.2.35），龙王位于画面左上端，坐于龙背上，左右有侍从，后有伞盖，前为仪仗。仪仗队分多层绘出，第一层队伍最前端为执旗者，后跟开道骑从，五马一字排开，前三者为头戴乌纱的官员，执举金瓜、斧钺和银镜；后二者为天王像，执刀箭。第二层仪仗最前端为吹乐打鼓者，后紧跟麒麟车，车旁有赶车人，车上载有宝瓶，五彩豪光从瓶内溢出，车后有前导官员，后跟四目仓颉等。第三层前端有吹乐钹铙者，后有风雨雷电四神。整个出巡队列包围在云层之中。云层之下为人间图景，描绘的是出门牧牛的情景，在画面左端有拱手相送者，其背后可见围墙相隔的楼阁庭院，屋内还有两个正在从事家务的妇女。西壁为入队图，构图与东壁相反，画面底部也有描绘人间生活的场景。龙王殿壁画整体程式化强烈，尤其是行进队伍略显僵硬。从其服饰及风格来看，为清代绘制。



图 1.2.34 佳县大佛寺龙王殿



图 1.2.35 佳县大佛寺龙王殿东壁绘画

3.6 戏台

南边的戏台，背倚山体，也是砖石结构拱形窑式建筑，坐南向北，在内部东西侧开两个拱形门洞，内存少量壁画。东门洞正壁绘中堂壁画，但画面模糊不清，两侧书联：白日依山尽，黄河入海流。左右两壁分别绘黑虎和麒麟，黑虎身上写有“公明”二字。西门洞正壁亦绘中堂及对联，但已破损。左右两侧分别绘麒麟和黑虎。在左侧黑虎背部上方有“光绪三年……”题记，由此可知戏台的壁画或绘于此时——1877年。

4. 陕西佳县观井寺壁画

观井寺位于佳县东北部李家圪、刘贤村之间的观井沟，《葭州志》载：“观井寺在州北七十里观井沟。”^{〔145〕}观井寺创建于何时无考，据寺庙内1985年《重修观井寺圣母马王殿碑记》称创建于唐代太宗（626—649）年间。此庙在明弘治十三年（1500）、明嘉靖三十二年（1553）、清乾隆二十九年（1764）、清同治五年（1866）、道光二十一年（1841）进行过重修与补葺^{〔146〕}。

观井寺坐北朝南，入门左侧为地藏王菩萨殿，右侧因正在重修，未知何殿。正



图 1.2.36 佳县观井寺水陆殿

对山门的主殿是水陆殿，左右为配殿，东配殿为二郎神殿，西配殿为关帝殿。地藏王菩萨殿和关帝殿之间的西侧还有一小间为财神殿，而二郎神殿东侧为圣母马王殿，殿前建有过关塔。观井寺现在只有水陆殿和二郎神殿还有壁画遗存，以下对壁画进行一些介绍。

4.1 水陆殿

观井寺水陆殿（图 1.2.36）为悬山砖瓦结构建筑，进深 8.3 米，面阔 9.1 米。壁画分布在东、西壁，为水陆壁画，在东、西两壁大梁上方山口各绘有水墨山水画。北壁也绘有壁画，但残泐不堪，只在西侧还存有壁画遗迹，所绘为一结跏趺坐佛像，由此判断，北壁中央和东侧还绘有另二佛，共同形成三佛形式。

东西两壁水陆画都分为 6 层排布，每层又分为若干组，每组有一举幡者，幡上有题榜，画中人物都朝向北面。每组下方有留有管龕人姓名的方框，大多都题有管龕人姓名。

东壁水陆画宽 5.16 米，高 3.54 米，从上至下分为 6 层，每层又分作 11 组左右，画面有题榜，东壁（北—南）题榜如下^[147]：

天藏 菩萨	无色界四 空天众	□界四 禅天众	大梵天王	欲界上四 天主并诸 天众	忉利帝 释天王 并诸天 众	东方持 国天王 众	南方 增长 天王 众	西方 广目 天王 众	北方多闻天王众		
未能 辨识	太乙诸神 五方五帝 等众	日光太 子	月光天子	金星真君	木星真 君	水星真 君	火星真 君	土星真 君	罗睺 真君	计都 真君	紫炁 星君
未能 辨识	人马天蝎 天秤双女 狮子□蟹 宫神	阴阳金 牛白羊 双鱼宝 众	寅卯辰巳 午未元辰 众	申酉戌亥 子丑元辰	角亢□ 房心尾 箕星君	斗牛女 虚危室 壁星君	奎娄井 胃昂柳 毕嘴张 参星君	鬼柳星 翼轸星 君	北斗七星真君		
未能 辨识	天地水府 三官大帝 众神	天蓬天 猷翊圣 玄武真 君	天曹府君 众神	天曹掌禄 判官（图 1.2.37）	天曹诸 司判官	年月日 时四直 使者	大威德 菩萨	阿修罗 众	大罗 刹众	罗刹女众	
未能 辨识	未能辨识	巨畔奴 众	诃利帝母	大夜叉等 众	大圣引 路王菩 萨	往古帝 王一切 诸王子	往古妃 后官嫔 嫔女	往古文 武官僚	往古为国亡躯一切 将士		
未能 辨识	未能辨识	未能辨 识	未能辨识	往古道士	往古儒 流秀士	往古贤 妇烈女	往古孝 子顺孙	往古九流百家			



图 1.2.37 佳县观井寺水陆殿东壁“天曹掌禄判官”

西壁水陆画宽 5.2 米, 高 3.63 米, 构图方式与东壁相呼应, 西壁 (南 - 北) 题榜如下:

西海龙王众	榜题	东海龙王众	中天崇圣帝君	中岳圣帝君	北岳安天元圣帝君	西岳金天顺圣帝君	南岳司天昭圣帝君	东岳天齐仁圣帝君	圣母土	持地菩萨
顺济龙王众	三元水府大帝众	守斋护法神众	主苗主稼主药龙神众	主风主雨主电诸龙神众	虚空藏菩萨	陂池井泉诸龙神众	五湖北川龙王神众	江河淮济四渎诸龙神众	北海龙王	
二殿楚江王众	一殿秦广王等众	幽冥教主地藏王菩萨	护国护民社土地神众	吊客丧门大耗小耗宅龙神众	阴官奏书归忌九伏兵刀士众	金神飞廉豹尾上朔日畜神众	四黄幡等众	大将军黄幡豹尾白虎蚕官五鬼众	太岁大煞博士日游太阴神	众安济夫人
地府五道将军	地府都司判官等众	地府三司判官等众	地府六曹判官	十殿转轮大王等	九殿都市大王等	八殿平等大王等	七殿泰山大王等	六殿变成大王等	伍殿阎罗大王等 (图 1.2.38)	四殿伍官王 三殿宋帝王等众
枉滥众迎唧恨鬼众	大陆空居依草附木幽魂满魄无辜	大腹臭毛饮日嗽盃大然识	主病鬼王五瘟使者	起教大士面然鬼王	孤独地狱	近边地狱	八热地狱	八寒地狱	善恶二薄牛头马面阿傍都	
六道四生种种口众	身殁客死 (他) 地乡诸鬼神众	悞死病口遭毒鬼神众	堕胎产亡含冤抱恨诸鬼神众	严寒大暑兽咬虫伤诸鬼神众	墙崩屋倒树拆崖摧诸鬼神众	饥荒浮漂疾病缠绵诸鬼神众	兵戈荡灭水漂火焚鬼神	赴刑都市幽死随主诸鬼神众	未能辨识	

关于观井寺水陆画的绘制年代在呼延胜的论文中有比较详细的考证, 他认为水陆画绘制于清道光二十一年 (1841) ^[148]。道光二十一年 (1841) 的重修是历次



图 1.2.38 佳县观井寺水陆殿西壁
“伍殿阎罗大王等”

重修之中规模比较大的一次,《重修观井寺并增修庙宇院墙碑记》记载:“观井寺旧有水陆殿、二郎殿、关帝殿、常默楼、□□□藏殿、白衣殿、弥勒佛殿、圣母殿、马明殿、孤魂堂、水神娘娘庙,迄今湮世远,风□□□为之不整,圣像因而减色,欹斜坍塌,殊非所以状,观瞻而感人心焉……财神庙、赤帝真君殿、井泉龙王殿、山神土地殿……庙貌巍然,四壁辉璨,特求予记其事,以传久远。”碑文中提到重修后壁画的情况——“四壁辉璨”,而且在碑文中记载丹青绘手达十余人,由此可见此次绘制壁画的规模比较大。更重要的是壁画中有些管龛人的姓名,如白守旺、刘西会、李之明等都出现在这块道光二十一年(1841)《重修观井寺并增修庙宇院墙碑记》的碑刻中,由此可见观井寺的水陆壁画绘制于1841年。

4.2 二郎殿

二郎殿位于水陆殿的东侧,与水陆殿齐平,坐北朝南。殿内神台上塑有神像三尊,中间为二郎神,其左为元视天尊(应该是元始天尊),其右为通天教主。这些塑像为新近塑造。

二郎殿的东西两壁还留存有壁画,东壁绘制八大护法,分上下两层,上层半身,下层全身,上层护法神像的题榜只可见“韦驮护法”(图 1.2.39),其余题榜都模



图1.2.39 佳县观井寺二郎神殿东壁韦驼护法像



图1.2.40 佳县观井寺西壁画

糊不清；西壁与东壁相同，绘上下两层护法神像（图1.2.40），旁留有榜题，上层从南至北分别为：火帝真君护法、白星护法、天神护法、文曲星护法；下层从南至北分别为：金山大王护法、义勇武安王护法、灵官神护法、天王神护法。

二郎殿东、西壁壁画的绘制年代应与水陆殿壁画的绘制年代一致，应该是道光二十一年（1841）绘制的，因为从管龕人题字及绘画的线条到风格都与水陆殿壁画相同。

（三）关中地区宫观壁画

韩城位于陕西关中平原的东北隅，这一地区有丰富的古建筑资源，现有古建筑140多处，尤其元代建筑多达20处，是陕西境内古建筑最多的地方。得益于此，韩城的寺观内有着丰富的壁画遗存，刘合心、王仲林编著的《韩城古代建筑壁画》一书^[149]刊发了不少韩城各地寺观壁画图片，第一次比较全面地展现了韩城建筑壁画的情况。

这一地区寺观壁画遗存比较多，绘制的时间大致集中在清代，清中期以后的尤为多见。这一地区流行使用一种水墨淡彩的方法来表现宏大的故事场景，将人物故事、山水风景和建筑融于一体，其宏观的视角，巧妙的构思，精湛的技术，常能于

繁复的画面中合理、清晰地组织故事情节。这一特点在周原的大禹庙壁画中都有所表现,人物故事受《三国演义》《封神榜》等小说的影响比较大,绘画的文学性表现体现了明清以来寺观的壁画常常负载了道义、伦理教育的功能,这种宗教的传播途径是大众知识积累、交流与传布的重要途径。

除了绘画题材的民间化、叙事故事的文学性的特点外,在韩城寺观壁画的表现方面还有一个特点就是壁画的文人画合作倾向,除了传统的条屏、卷轴画、团扇的绘画形式在壁画中有所体现外,在表现题材方面也有文人化的倾向,如表现文人情趣的题材如曲水流觞、米芾拜石、携琴访友、踏雪寻梅、弈棋、赏花等,或者花鸟画的表现,都表现出民间壁画的文人画倾向,或者是说文人画情趣的民间渗透。藻井壁画的形式流行于这一地区。以往纯书斋赏玩的卷轴画形式大量出现在寺观建筑的装饰中。

以下对两处大禹庙壁画和高神殿壁画进行一些简要概述。

1. 陕西韩城大禹庙壁画^[150]

据《尚书·禹贡》载大禹“导河积石,至于龙门。”在陕西韩城市东北自龙门沿黄河一带,多数村庄都建有夏禹祠庙以纪念大禹凿龙门的功绩,《禹庙歌舞台碑记》中载有“在龙门下河干村堡十余所”^[151]。现保存最好的夏禹庙是周原大禹庙。

大禹庙位于韩城老城东5公里处的苏东乡北周原村北^[152],占地425平方米,始建于元大德五年(1301)^[153],明代万历七年(1579)重修^[154],清嘉庆二十年(1815)再次维修。大禹庙坐北朝南,主要建筑献殿、正殿、西庑保存完好。中轴线上的正殿(图1.3.1)面阔三间,单檐悬山式建筑,挑檐枋斗拱为三铺作;献殿面阔明三暗五单檐歇山顶,五架梁。

正殿内三间设砖基木作神龛,由垂花柱分为9间,每间饰有垂花柱,合龛雕二龙戏珠,龛案上有沥粉贴金描绘的二龙戏珠或丹凤朝阳彩绘。龛上绘有彩色花鸟、人物藻井画168幅(图1.3.2)。题材有米芾拜石图、踏雪寻梅图、八仙图等。

正中龛上供奉彩绘泥塑禹王坐像,头戴冕旒冠,双手捧笏,高2.5米,两旁侍者各高1.67米,神龛前下方立文武将各一,高2.05米。禹王像身后墙壁上绘7条屏(图1.3.3),都为花鸟画,题材也都是梅、兰、竹、菊、荷、牡丹以及喜鹊、鸡鸭、锦鸡等。



图1.3.1 大禹庙正殿



图1.3.2 佛坛藻井方格画



图1.3.3 禹王像身后墙壁条屏

左侧龕中塑有三头六臂黑虎灵官，手持法器，面目狰狞，高2.45米，两旁各有一侍者，高1.56米，灵官像后墙壁上绘有罗汉渡海图，满壁绘波涛汹涌的海水，罗汉立于波涛之上，身形显得很小时，只在人物面部略施淡彩，其余则为水墨表现，灵官像左侧墙壁上绘武将像一尊，身着铠甲，左手置腹，右手持金刚杵，全身为水墨，略施淡彩。右侧龕中塑唐代汾阳王郭子仪坐像和送子娘娘坐像（图1.3.4），高2米，两旁立男女侍从一，像后绘有八仙过海图和福、禄、寿三星，八仙人物集中出现在画面左下角，福禄寿出现在画面右上角，呈对角线分布，人物形象略小，其余画面充满了波浪、云气等图案。娘娘像的右侧墙壁上绘有一高大的武将形象，左手抚剑，右手持弓，脸部略施朱砂，长髯飘举，一儿童攀其右肩。

殿内东墙是孙悟空降服红孩儿的彩绘壁画（图1.3.5），长4.8米，高2.8米。其故事的文本来源于《西游记》。画面将这一故事安排在崇山峻岭之间，山水画基本上以水墨表现，而人物则以五彩描绘，两者相得益彰。故事开始于右下角，红孩儿吊在一棵树上，左手伸向前，似在呼喊救命，他的前方是唐僧师徒四人，孙悟空在队列最前方，右手持金箍棒，左手置于胸前，头扭转向后，其后为猪八戒，位列第三的是牵马的沙僧，最后为唐僧，左手持锡杖，右手上扬，从人物的动作和表情可看出师徒四人正围绕着要不要救面前的这一孩童进行讨论。画面的第二个故事在左下方，唐僧坐于山洞前（应该是红孩儿的火云洞），左手抚膝，右手单手立掌，其左前方有两位老人，应该是山神和土地神，其右后方有两位女子立于山洞门前，似在窃窃私语，前一人挑灯，后一人左手抚下巴。这一画面没有出现唐僧的徒弟，似暗示红孩儿已设计将唐僧掳至其洞中。第三个情节位于画面右上角，红孩儿左手高举红缨枪，口吐三昧真火，立于推车上，其后有小鬼推车，其前也有一小鬼推车，孙悟空似不敌红孩儿的三昧真火，做退却状。画面的第四个情节位于左上角，红孩儿和孙悟空各立云端，手持武器交战，画面的最左端，观音菩萨坐于束腰莲台上，正准备收降红孩儿。

西壁描绘的是郭子仪单骑见回纥和庆宴图（图1.3.6），壁画长4.8米，高2.8米。单骑见回纥图位于画面右下角，城外，郭子仪戴钢盔着铠甲，骑白马，朝前驶来，身后跟着一军士，手举帅旗，右旁立着一军官，全副武装。在郭子仪的前面已经有



图1.3.4 郭子仪和送子娘娘塑像



图1.3.5 孙悟空降服红孩儿壁画



图1.3.6 郭子仪单骑见回纥和庆宴图



图1.3.7 孙悟空降服红孩儿壁画局部

两人跪着，左侧一人应该就是回纥都督药葛罗，在他们的身后还立有两列头戴尖顶帽的仪卫。郭子仪果断地采取了结盟回纥，打击吐蕃的策略，保卫了大唐的安宁。还有一个情节位于画面的左半部，故事的情节被安排在一组完整的建筑之中，主殿的中央方台前端坐一人，此人应为郭子仪，两侧众多女乐伎，院内两侧立七子八婿，左侧前中央有一人戴宋官帽，其余皆为明代官员打扮，门口两侧各立一人，左侧为胡人打扮，右侧为明官员打扮，在庭院外部有一行人正朝院内走来，为首的一人为胡人，其后有随从和挑担的下人，这一情节表现的应该是胡人来见郭子仪的内容。整个画面主要通过建筑来归置情节，在建筑的外围布置以山峦、树木，整体主次、疏密、聚散、分合有致。

北壁的罗汉渡海、八仙渡海等图，东西壁的孙悟空降服红孩儿和郭子仪拜寿图，



图1.3.8 韩城王带村大禹庙东壁壁画

这些壁画应该是同时绘制的，殿内的介绍牌认为这些壁画绘制于明代，另有观点认为它们大概是明代后期的作品^[155]。仔细辨析壁画应该为清代所绘，画面中的女性人物形象更多地表现出清代的特征，如东壁左下角的两位仕女（图 1.3.7），身着清式服饰，人体羸弱消瘦，为典型的清代风格。拜寿图中郭子仪两侧的乐伎也表现出同样的特点。高明先生认为绘制于清道光二年（1822）^[156]，所依据的是《重修神庙神洞神楼神塔并创建享殿围墙碑记》。

另外，韩城市东北笄村镇王带村北有座大禹庙^[157]。正殿已坍塌，献殿保存了下来。献殿为单檐悬山顶，面阔五间。殿内东、西壁绘制有壁画，都是全景式构图，将人物、故事情节巧妙地安排在崇山峻岭和建筑之中。

东壁壁画（图 1.3.8）长 4.25 米，高 2.5 米。整壁绘崇山峻岭，洪水滔滔，现可分辨出三个情节。南侧下部为一故事，表现的应该是大禹三过家门而不入的场景；第二个画面位于南侧上部，描绘的是大禹火烧蛟河^[158]的故事，大禹及其随从立于树下指挥其他人手持火把，用火烧的办法对付颍河蛟龙；第三个画面位于北侧上部，描绘的是大禹凿龙门的故事，龙门位于陕西韩城和山西河津之间，画面上大禹端坐于石块上，指挥部下开凿山石，疏通河流。东壁应该还绘有一个情节，位于画面北

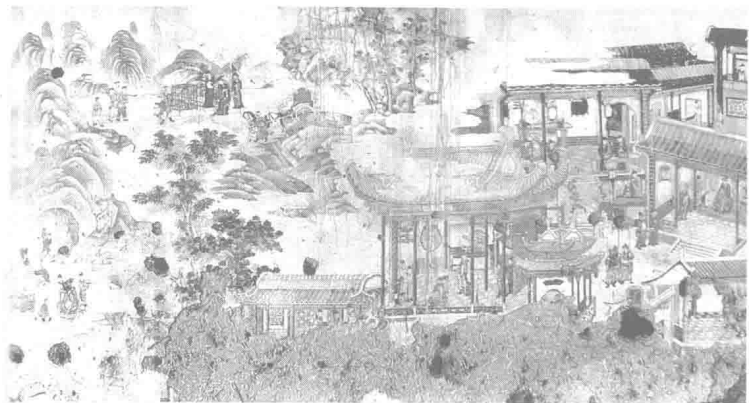


图1.3.9 韩城王带村
大禹庙西壁壁画

侧下方，但这一角壁画破损，无法知晓所绘内容。

西壁壁画（图1.3.9）大小与东壁壁画一致，壁画下部残损。画面应该是从靠近中央的位置开始，描绘的是大禹受命于舜帝，画面表现的场景在殿堂内，大禹跪在舜帝面前，舜帝将帝位传给了大禹；画面的北半侧都是由建筑物包围起来的，画面的最北侧描绘的是大禹修礼乐的场景，画面描绘大禹端坐于殿堂之内，左右有侍从，殿堂外有仪仗，殿堂的外侧有乐舞者，整个建筑鳞次栉比，错落有致；画面的南侧上部角落描绘的是大禹视察俘虏的场景，禹王走下马车，走到关押战俘的铁笼前；南侧下部还有一个画面，描绘的是禹铸九鼎的场面。西壁所描绘的大禹都为戴冕旒的帝王形象。

大禹庙壁画将人物故事、山水景物和房屋建筑融合在一起，画面气韵贯通，气势磅礴。其壁画与周原大禹庙壁画风格类似，都为水墨淡彩画，这应该是韩城一带在清代比较流行的壁画绘制手法，在韩城好几处的寺观壁画中都有类似的表现手法和表现风格，如咎村镇张带村关帝庙壁画、新城董村观音庙及其关帝庙壁画等都是如此^[159]。

咎村大禹庙献殿梁下有清嘉庆八年（1803）的墨书题记，依据建筑形式和画面风格判断，壁画的绘制年代应该也是在清嘉庆八年（1803）绘制的。

2. 陕西韩城高神庙壁画

高神殿三座大殿（图1.3.10）原在韩城市南的苏村与陈村之间，1999年迁移至普

图1.3.10 韩城高神殿三座大殿



图1.3.11 普照寺藻井上的壁画



照寺前院东侧^[160]。三座大殿分别是正殿和东、西献殿，正殿内供奉的主神是玉皇大帝。据碑文记载^[161]，高神殿创建于元代，现存三大殿为明嘉靖四十二年（1563）重建。

正殿面阔三间，单檐悬山顶，殿内顶部有木作藻井，上绘有彩画。画面分左104格，横8排，纵13列，每格内为一圆圈，圈内有绘画，圈外绘黑地彩云围绕。现存90多格画，绘有文人雅趣、历史故事、八仙人物、花鸟瑞兽等。文人雅趣的题材有：曲水流觞、携琴访友、弈棋、赏花、寻梅等；历史故事有苏武牧羊等；瑞兽有龙、麒麟、象、虎等^[162]。这一组绘画艺术性非常强，人物形象高古有神韵，与景致相融洽，瑞兽虎虎有生气，花鸟情态十足有生机。这种建筑壁画仿照团扇形式，同

样题材和形式的藻井壁画也出现于普照寺的正殿。像高神殿一样，普照寺正殿佛坛上部的藻井被分成很多方形小格，方格中间绘成圆形，四角绘有祥云图案，圆形画面内绘各式人物、花鸟虫鱼以及龙、飞马、麒麟、虎等瑞禽异兽。普照寺藻井现存130余幅方格绘画（图1.3.11），题材多有重复，绘画形式有纯水墨的，有水墨淡彩的，也有色彩浓艳的，整体看文人气比较浓郁。上文介绍的周原大禹庙正殿也有相同题材和形式的藻井壁画。

有研究者认为高神殿壁画的绘制年代应为明嘉靖四十二年（1563）^[163]，但从画面来看，应该绘制于清代，如八仙图中有一幅何仙姑图，人物头饰、衣着、体态都与清代羸弱的侍女图风格一致。另外，在高神庙两座献殿内的东、西山墙上和正殿绘有牧牛图、观潮图、骑马图等，这些画都是水墨绘制而成的，用笔磊落粗放。其中一幅“威振（震）八方”图中留有年款“巳（乙）未年□□，孙员财”，还有一幅题“万里封侯，□岁春日，义之写”。“乙未”是光绪二十一年（1895）的干支。整体来看，高神殿的藻井壁画也应该绘制于清末。

注释

- [1] 刘合心、雒长安主编《古代建筑壁画艺术：陕西卷》，世界图书出版公司，2008。
- [2] 国家文物局主编《中国文物地图集·陕西分册》下，西安地图出版社，1998。
- [3] 李淦：《略说佳县白云观的艺术特征》，载《2007年白云山论道》，陕西旅游出版社，2008，第60-66页。
- [4] 关于陕北水陆画遗存情况可参见呼延胜《陕北土地上的水陆画艺术》，博士学位论文，西安美术学院，2012。
- [5] 这种多样的宗教形态很难一定就属于佛教，或者道教，它更为可能的是民间某一种宗教形式，这在陕北地区应该非常的盛行，体现了佛教和道教在民间秘密传播和发展的宗教生态。（马西沙、韩东方：《中国民间宗教史》，中国社会科学出版社，2004；马西沙：《中国民间宗教简史》，上海人民出版社，2005。）另外如陕北佳县的兴隆寺保存有一部经书《南无混源悟道经》，这部经典应该与明代以来民间流传的红阳教（又称混元教、弘阳教、源沌教）有关。这或许可以用来说明陕北寺观信仰混合性的特点。
- [6] 李淦：《略说佳县白云观的艺术特征》，载《2007年白云山论道》，陕西旅游出版社，2008，第66页。李淦：《妥神而悦人——陕西佳县白云观壁画艺术概述》，《中国书画》2008年第7期。

- [7] 参见《榆林府志》《葭县志》《葭州志》《陕西通志》卷十三以及王富春、张飞荣编著的《中国·佳县白云山白云观碑刻》（陕西旅游出版社，2008）中《白云山碑记》等碑刻资料。
- [8] 《圣旨》《敕建道大藏经阁记》，见王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》，陕西旅游出版社，2008，第192-193页。
- [9] 李焘：《续资治通鉴长编》卷九二中华书稿，2004。
- [10] 《真武灵应真君增上佑圣尊号册文》，见《道藏》第18册。
- [11] 元·马端临：《文献通考》卷九十。
- [12] 《创建白云山五龙捧圣宫碑记》，载王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》，陕西旅游出版社，2008，第199页。
- [13] 本书编委会编著的《中国·佳县白云山白云观壁画》（文物出版社，2007）一书集中收录了佳县老君观各殿的壁画图片。
- [14] 雷朝晖：《陕西佳县白云观壁画考察》，硕士学位论文，西安美术学院，2004，载《中国·佳县白云山白云观壁画》，文物出版社，2007。王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》，陕西旅游出版社，2008。李淦：《受神而悦人——陕西佳县白云观壁画艺术概述》（《中国书画》2008年第7期）一文对白云观的各殿壁画的内容进行了概述，本书在李淦一文的基础上有所补正和拓展。
- [15] 《重修白云山正殿碑记》《重修白云山无量祖师殿碑记》，载王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》，陕西旅游出版社，2008，第206页、第216页。
- [16] 王富春：《中国·佳县白云山白云观古代建筑》，陕西旅游出版社，2009。
- [17] 关于真武大殿壁画的概述可参见李淦：《受神而悦人——陕西佳县白云观壁画艺术概述》，《中国书画》2008年第7期，第16-21页。
- [18] 图中描绘的是真武叩见元始天尊，题榜应该题为“上朝玉清”。形象的辨识可以依据东壁第一幅“建醮祠嗣”图中的“三清”形象来判断。
- [19] 图中描绘的是真武叩见灵宝天尊，题榜应该题为“上朝上清”。形象的辨识可以依据东壁第一幅“建醮祠嗣”图中的“三清”形象来判断。
- [20] 李淦：《受神而悦人——陕西佳县白云观壁画艺术概述》，《中国书画》2008年第7期，第19页。
- [21] 《北游记》（又名《北方真武玄天上帝出身志传》）四卷，大经堂清刊本，日本东洋文化研究所藏。表格中简称《北》。
- [22] 《元始天尊说北方真武妙经》，见涵芬楼本《正统道藏·洞真部·本文类》，上海商务印书馆，1923-1926年。
- [23] 宋·陈伋集疏《太上说玄天大圣真武本传咒妙经注》，见涵芬楼本《正统道藏·洞神部·玉诀类》，卷三。
- [24] 《玄天上帝启圣录》，见涵芬楼本《正统道藏·洞神部·记传类》。以下简称《启圣录》。
- [25] 《武当嘉庆图》，见《藏外道书》第32册，巴蜀书社，1994。以下简称《嘉庆图》。
- [26] 《大明玄天上帝瑞应图录》，见涵芬楼本《正统道藏·洞神部·记传类》。下面表格中简称《瑞应图录》。
- [27] 见涵芬楼本《正统道藏·洞神部·谱录类》。
- [28] 见涵芬楼本《正统道藏·洞神部·威仪类》。
- [29] 见涵芬楼本《正统道藏·洞神部·记传类》。
- [30] 《启圣录》成书时间应为延祐元年之后至元二年，其主要编纂者为武当山道人。（参见杨世泉：《元代

道教经典——〈玄天上帝启圣录〉》，《中国道教》2004年第6期。）王光德、杨立志的《武当道教史略》也认为此书编成于元朝中叶，但该书第一卷主要根据宋代《玄帝实录》编撰而成；第二至第八卷主要根据宋代《真武启圣录》而成。（王光德、杨立志：《武当道教史略》，华文出版社，1993，第137-138页。）台湾萧登福在《试论〈玄天上帝启圣录〉之撰成年代及其影响》中认为“《玄天上帝启圣录》即是根据南宋孝宗朝道士张明道扶鸾，托名董素皇真君降笔所写成的；而其书亦即是根据北宋仁宗朝宋庠奉旨所编《真武启圣记》，加以增编而来……”。（见2009年6月《第五届中国道教学术研讨会论文提要》，未出版）。

- [31] 肖海明：《真武图像研究》，文物出版社，2007，第142页。该书收录有真武灵应图册，共82幅图和83幅题记。
- [32] 同样为表现真武故事的一件陕西关中清初的碑刻中也题为“观音点化”，见胡春涛《蒲城博物馆藏朝武当全会碑探析》，《四川文物》2009年第5期，第85-89页。
- [33] 《启圣嘉庆图序》“赵朴序”中说：“洞渊张先生，以弘愿定力，为此山开宇宙，其徒唐中一、刘中和，充拓师说，作《启圣嘉庆图》，出相叙事，稽古之力，聚在此书，皆信而有征者。”见徐世隆撰《玄天上帝启圣灵异录》，张继禹主编《中华道藏》第30册，华夏出版社，2004，第704页。
- [34] 《启圣嘉庆图序》“张仲寿序”，见徐世隆撰《玄天上帝启圣灵异录》，张继禹主编《中华道藏》第30册，华夏出版社，2004，第703页。
- [35] 《启圣嘉庆图序》“鲍思义序”，见徐世隆撰《玄天上帝启圣灵异录》，张继禹主编《中华道藏》第30册，华夏出版社，2004，第705页。
- [36] 胡道静等主编《藏外道书》第32册，巴蜀书社，1994，第1021-1061页。
- [37] 王光德、杨立志：《武当道教史略》，华文出版社，1993，第138页。
- [38] 王光德、杨立志：《武当道教史略》，华文出版社，1993，第139-140页；肖海明：《真武图像研究》，文物出版社，2007，第117页。
- [39] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》，陕西旅游出版社，2008，第214页。
- [40] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》和云子、李振海编撰的《白云山碑文》（陕西咨图批字（2002）EY24号）一书在“录文”中漏掉了画匠姓名。
- [41] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》，陕西旅游出版社，2008，第216页。
- [42] 《中国·佳县白云山白云观碑刻》和《白云山碑文》一书“录文”中将画匠的姓名漏掉了。
- [43] 叶孙长的姓名在以下地方留下过痕迹：三官殿房梁、“榆林重修三官殿过仙桥碑”、“重修藏经阁碑”、玉皇阁左梁等，结合在正殿里留下来的题记和碑文记载，从光绪三十年（1904）至民国十三年（1924）的二十年时间里，叶孙长的姓名在梁上或壁画题记中或碑文里留下姓名达七次之多，明确标明参与或主持白云观壁画的绘制工程四次。由此也反映了叶孙长在当时当地壁画的绘制活动中有重要地位。
- [44] 宋·刘道醇撰《宋朝名画评》卷一“人物第一·王兼济”：“白波人武宗元长于大像，当世称绝，兼济尝与对手，深见推誉。同于本京南三圣殿画太乙，兼济乃西壁焉（东壁乃武宗元画）。中岳天封观西壁圣像入队亦兼济之笔（武宗元画东壁出队），虽不及宗元自有佳处。”此事在宋郭若虚撰《图画见闻志》卷三亦有记载。卢辅圣主编《中国书画全书》，上海书画出版社，1993—1998，第450页；郭若虚：《图画见闻志》，人民美术出版社，1963，第77页。
- [45] 宋·刘道醇撰《宋朝名画评》卷一“人物第一·王拙”，《中国书画全书》第一册，第452页。

- [46] 李淦:《略说佳县白云观的艺术特征》,载《2007年白云山论道》,陕西旅游出版社,2008,第63页。
- [47] 本书编委会编《中国·佳县白云山白云观壁画》,文物出版社,2007,第4页。
- [48] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第207页。
- [49] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第216页。
- [50] 《中国·佳县白云山白云观碑刻》和《白云山碑文》一书“录文”中将画匠的姓名漏掉了。
- [51] 杨继国:《长城脚下闹社火》,《黄河文学》2007年06期。
- [52] 《太上元阳上帝无始天尊说火车王灵官真经》,载《正统道藏》第34册,文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1987,第738页。
- [53] 《藏外道书》第31册,巴蜀书社,1994,第776页。
- [54] 《藏外道书》第31册,巴蜀书社,1994,第776页。
- [55] 《太上元阳上帝无始天尊说火车王灵官真经》,载张宇初《正统道藏》第34册,文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1987,第740页。
- [56] 《太上元阳上帝无始天尊说火车王灵官真经》,载张宇初《正统道藏》第34册,文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1987,第737页。
- [57] 《太上元阳上帝无始天尊说火车王灵官真经》,载张宇初《正统道藏》第34册,文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1987年,第738页。
- [58] 《三教搜神大全》卷四,载《藏外道书》第三十一册,第781页。
- [59] 《正统道藏》第5册,第436页。
- [60] 《诸真宝诰》,载《正统道藏》第5册,第763页。
- [61] 李淦:《山西浮山县老君洞道教图像的调查与初步研究》,载《艺术史研究》第九辑,中山大学出版社,2007,第324-327页。
- [62] 《游白岳山日记》:“……登太素宫。宫北向,玄帝像乃百鸟衔泥所成,色黛黑。像成于宋,殿新于嘉靖三十七年。庭中碑文,世庙御制也。左右为王灵官、赵元帅殿,俱雄丽。”见徐宏祖著《徐霞客游记》卷一上,商务印书馆,1933,第7页。
- [63] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第214页。
- [64] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》在“录文”中漏掉了画匠姓名。
- [65] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》在“录文”中漏掉了画匠姓名。
- [66] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》在“录文”中漏掉了画匠姓名。
- [67] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第216页。
- [68] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第218页。
- [69] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第56页。
- [70] 元祥迈《科仪录》卷三,《大正藏》第52册,CBETA电子佛典Rev.1.14(Big5),2007,第767页。另,福井博士也指出老子八十一化图诞生于太宗四年(1232)比较妥当,见福井康顺著《道教的基礎的研究》,法藏馆,1987。持同样观点的是:Ch'en,Kenneth,Buddhism in China,Princeton:Princeton University Press,1973,P422;景安宇《元代壁画——神仙赴会图》,北京大学出版社,2002,第36页。
- [71] 老子八十一化图是直接以宋《犹龙传》《混元圣纪》等文本为依据进行编纂的,但这些文献又是以《老子化胡经》为根基进行整理的,而且由于老子八十一化图中“老子化胡”故事的特殊历史意义,它实际上成

为《老子化胡经》在元代新的传播形式。

- [72] 元李志常：《长春真人西游记》（河北人民出版社，2001）记述了丘处机西行的整个过程。
- [73] 元李志常：《长春真人西游记》附录“圣旨”，河北人民出版社，2001，第132-133页。
- [74] 在丘处机西行的途中，他为阎立本的《太上过关图》题跋：“蜀郡西游日，函关东别时。群胡皆稽首，大道复开基”。见元李志常《长春真人西游记》，河北人民出版社，2001，第12-13页。
- [75] 曾经跟随丘处机远赴西域的李志常在老子八十一化图的制作过程中扮演组织者和谋划者的角色，在宣扬丘处机西出化胡一事上是竭力而为，记录丘处机西行的《长春真人西游记》即为其著作，著作中流露出化胡的思想；白云观处顺堂彩绘《西游记》连环壁画之事或也是其主使。
- [76] 当时老子八十一化图的流传形式可以通过当时禁毁这套图时所发布的诏书中可以看出：“道家前来做下八十一化图，破坏佛法并余谤佛文字，有底板本，烧毁了者。有望着底、画着底，石头上刻着底，先生每不依旧时体例里底……”元祥迈《辩伪录》卷三，载《大正藏》第52册，第770页。
- [77] 元宪宗六年（1256）5月，那摩大师与少林福裕等人于鹤林专门等待李志常等，准备与道士们进行第二次辩论，但一直等到9月终究还是没能等到道士的到来。见元祥迈《辩伪录》卷三，载《大正藏》第52册，第770页。
- [78] 这四道敕文是：乙卯年（1255）九月二十九日蒙哥的圣旨（《辩伪录》卷五）；至元戊午年（1258）七月十一日忽必烈的令旨（《辩伪录》卷二）；戊午年（1258）七月十一日忽必烈的圣旨（《辩伪录》卷四）；辛酉年（1261）六月二十八日忽必烈的圣旨（《辩伪录》卷二）。
- [79] 元祥迈：《辩伪录》卷二，载《大正藏》第52册，第765页。
- [80] 现在所能见到的老子八十一化图的版本本已没有元代刊刻的了，至于壁画等遗存须仔细辨别。
- [81] 此处采用的是明嘉靖十一年（1532）刊刻的辽宁间山本中的榜题（见路工《道教艺术的珍品——明辽宁刊本〈太上老君八十一化图说〉》，路工《访书见闻录》，上海古籍出版社，1985，第457-458页），不同的刊本榜题大同小异。
- [82] 贾善翔：《犹龙传》，载《道藏》第18册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第18-19页。
- [83] 这一部分与佛教史迹图所表现出来的特点有共通之处，其分类的方式依据了佛教史迹图的划分方式。
- [84] 贾善翔：《犹龙传》，载《道藏》第18册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第27-36页。
- [85] 祥迈：《辩伪录》，载《大正藏》第52册，CBETA电子佛典Rev.1.14（Big5），2007，第764页。
- [86] Kenneth K. S. Ch'en, "Buddhist-Taoist Mixtures in The Pa-shih-i-hua T'u", *Harvard Journal of Asiatic Studies* 9, No.1 (1945)。
- [87] 雷朝晖：《陕西佳县白云观壁画考察》，硕士学位论文，西安美术学院，2004。其中关于佳县白云观三清殿老子八十一化图的内容见于发表，如：《陕西佳县白云观〈老子八十一化图〉壁画研究》，《中国书画》2008年第7期；《陕西佳县白云观〈老子八十一化图〉壁画研究——一个关于老子的神话》，李淦主编《道教美术新论——第一届道教美术史国际研讨会论文集》，山东美术出版社，2008。
- [88] 本书编委会编《中国·佳县白云山白云观壁画》，文物出版社，2007。
- [89] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》，陕西旅游出版社，2008，第193页。
- [90] 李淦主编《道教美术新论——第一届道教美术史国际研讨会论文集》，山东美术出版社，2008。迄今为止，在白云观三清殿的介绍牌里仍写着是明代所绘；《中国·佳县白云山白云观壁画》（文物出版社，

2007)一书也认为是明代所作。

- [91] 雷朝晖:《陕西佳县白云观<老子八十一化图>壁画研究》,《中国书画》2008年第7期。
- [92] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第208-209页。
- [93] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第214页。
- [94] 李淦:《妥神而悦人——陕西佳县白云观壁画艺术概述》,《中国书画》2008年第7期。
- [95] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第213-217页。
- [96] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第221页。
- [97] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第221页。
- [98] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第222页。断句经笔者稍做改动。
- [99] 碑文中记载“翌年乙亥夏”。按碑文内容,“翌年”应该是指1934年,而“乙亥”又是指1935年。
- [100] 查阅民国后的碑文得知,见王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第217-243页。
- [101] 李淦:《妥神而悦人——陕西佳县白云观壁画艺术概述》,《中国书画》2008年第7期。
- [102] 《重修白云山碑记》《重修白云山功德碑记》《榆林重修三官殿过仙桥碑记》,载王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第205页、第208页、第217页。
- [103] “其一上之天,著山上;其一埋之地;其一沉之水。”《三国志·张鲁传》注引《典略》。
- [104] 《道藏》第17册,第98页。
- [105] 《榆林重修三官殿过仙桥碑记》,载王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第217页。录文中漏了画匠“叶孙长”的名字。
- [106] 《太上洞玄灵宝无量度人上品妙经》卷一,《道藏》第1册,第3-4页。
- [107] 王富春编著《中国·佳县白云山白云观古代建筑》(陕西旅游出版社,2009,第49页)一书认为是明代绘制。李淦《妥神而悦人——陕西佳县白云观壁画艺术概述》(《中国书画》2008年第7期)一文认为是清代绘制的,“但应是宋代传统的延伸”。
- [108] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第59页。
- [109] 《重修任家畔佛殿碑记》,载王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第210页。
- [110] 从《重修任家畔佛殿碑记》来看道士主持了光绪元年(1875)佛殿的重修工程,见王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第210页。
- [111] 《府君征符——宋、元代神灵“崔府君”及其演化》,载王颐著《古代文化史论集》,上海古籍出版社,2007。
- [112] 《创建任家畔永神庙记》,载王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第212页。
- [113] 《重修关圣帝君庙碑记》《重修白云山关帝及五祖七真诸庙碑文》,载王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第209页、第220页。
- [114] 王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》,陕西旅游出版社,2008,第55页。
- [115] 《雍正神木县志》,载《中国地方志集成·陕西府县志辑》第37册,凤凰出版社,2007,第372页。

- [116] 《神木县志》，成文出版社，1970，第23-24页。
- [117] 《雍正神木县志》，载《中国地方志集成·陕西府县志辑》第37册，凤凰出版社，2007，第374页。
- [118] 《雍正神木县志》（凤凰出版社，2007，第373页）卷一载：“大川河名曰窟野，在县西门外，其源出塞地，绕笔架之阳，至县南百有余里入黄河，时有泛涨水决之患”。《道光神木县志》（凤凰出版社，2007，第473页）载：“时有暴涨，为县西城水患”。窟野河至今也是发生大洪水机遇较多的河流，见苏念良、马文进、蔡文彦、曹胜利、白跃虎、罗荣华《窟野河水文特性分析》，《水资源与水工程学报》2007年第2期。
- [119] 李远国、田苗苗：《论巴蜀地区的川主、二郎信仰》，《中华文化论坛》2012年第6期。
- [120] 《古今图书集成·神异典》卷三十九引《龙域录》，中华书局、巴蜀书社，1985，第49册，第60245页。《绘图三教源流搜神大全》“清源妙道真君”（上海古籍出版社，1990，第113页）中也有相同记载。
- [121] 《龙域录》，载《古今图书集成·神异典》卷三十九，中华书局、巴蜀书社，1985，第60245页。
- [122] 《清源妙道显圣真君一了真人护国佑民忠孝二郎开山宝卷》，载《中国宗教历史文献集成》之五《民间宝卷》第四册，黄山书社，第584-682页。此书成书于明嘉靖三十四年（1555）。
- [123] 这种庙宇的布局形式与同为窟野河畔的天台山庙有类似处，《神木县志》卷一载：“天台山，再县南一百三十里，山极崇峻，树木蓊翳，左瞰黄河，右窥窟野，其上建梵宇九层，第一为圣母庙、玉皇阁；第二为无量殿；第三为真武庙；第四为眼光阁；第五为倒坐观音阁；第六为北岳庙、文星阁；第七为诸神寝宫；第八为鼓乐楼；第九为灵官殿。前有狮子石、甘露池，后有仙桥，绝似天台，故名”。（《神木县志》卷一，第472页。）
- [124] 刘合心、雒长安主编《古代建筑壁画艺术》（世界图书出版公司，2008，第60-68页）选录有部分壁画图片。
- [125] 《清黄永亮》，载黄永亮编《七真传》，团结出版社，1999，第8-9页。
- [126] 《清郭小亭》，载郭小亭著《济公全传》，中州古籍出版社，2009，第502页。
- [127] 《清黄永亮》，载黄永亮编《七真传》，团结出版社，1999，第107页、第99页。
- [128] 九龙山位于神木县城东，与二郎山相对，也叫东山。山顶有祖师庙、极乐寺、鲁班庙等庙群。
- [129] 青龙宫即现在的祖师庙，又叫真武庙，据明万历二十二年（1594）碑刻载，明万历年间前此殿为青龙宫。笔者认为之所以改祀真武，和万历年间真武信仰在陕北的流行有关。同为榆林地区的佳县白云山庙祀奉的主神即真武，也是万历年间兴起的，见王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》，陕西旅游出版社，2008，第2-3页。
- [130] 《雍正神木县志》（凤凰出版社，2007，第499页）载：“张公祠，在县西山前顶雷洞塑像，为明都督总兵张坚建，今石磴断绝”。张公祠是明代大同总兵张坚为他的父亲张锐建立的家庙，张锐是神木县人，由行伍升至宣府参将，在土木堡战役中，为救驾明英宗朱祁镇而牺牲，被迫赠为光禄大夫。
- [131] 同样的表现可见佳县白云山庙壁画，见上文“陕西佳县白云观真武殿壁画”内容。
- [132] 二郎山所存碑刻较少，明清时期山西信众及斋醮情况不明朗，而邻近的佳县白云山庙与山西的往来在明清时期比较的频繁，可参见王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》，陕西旅游出版社，2008。
- [133] 覆益庙壁画完成于明正德二年（1507），见金维诺主编《山西新绎覆益庙壁画》，河北美术出版社，2001。

- [134] 佳县的白云山庙是陕北地区最大的寺观建筑群,从清光绪年间始,碑刻中留下丹青的姓名,这一批画工常常活动于陕北地区,应该是本地寺观壁画的主要绘制群体。
- [135] 笔者的两篇文章都涉及白云山白云庙壁画的画工群体:《陕西佳县白云观头天门壁画的初步考察》,《四川文物》2010年05期;《陕西佳县白云观壁画“真武修行图”的初步研究》,丁宁、李淦主编《北京大学全国美术学博士生论坛论文集》,陕西师范大学出版社,2011。
- [136] 白云山庙的碑刻可参见:王富春、张飞荣编著《中国·佳县白云山白云观碑刻》(陕西旅游出版社,2008)和云子、李振海编撰的《白云山碑文》(陕西图批字(2002)EY24号)二书,但此二书所录碑文往往漏掉了画匠姓名。
- [137] 兴隆寺大会编委会编著《兴隆古刹》“兴隆寺碑文”,2009,内部版,第67—77页。《兴隆古刹》“前言”称兴隆寺创建于唐光化年间,不知何据。村外路口竖立的广告牌又称“始建于宋朝末年”,仍然无所依据。之所以认为兴隆寺始建于元至大年间(1308—1311)是因为寺内水陆殿旁的石头上刻有“至大”题记。
- [138] 兴隆寺大会编委会编著《兴隆古刹》,2009,内部版,第1页。
- [139] 为了全面介绍兴隆寺的壁画遗存情况,此处将佛教壁画的内容也尽量著录。佛、道壁画题材与内容的杂糅也是陕北寺观壁画的一大特点。下文的佳县大佛寺壁画和观井寺壁画同样也是如此。
- [140] 王富春编著《中国佳县古代石窟艺术》(陕西旅游出版社,2009)一书认为此殿水陆画为明代遗存。
- [141] 呼延胜:《陕北土地上的水陆画艺术》,博士学位论文,西安美术学院,2012。
- [142] 道昱:《水陆法会渊源考》,《普门学报》2007年1月第37期。
- [143] 戴晓云:《佛教水陆画研究》,中国社会科学出版社,2009。
- [144] 根据寺内碑文及正殿墙壁题字可知。
- [145] 《葭州志》“寺观”,成文出版有限公司,1969,第64页。
- [146] 明嘉靖三十二年(1553)《重修观井寺碑记》中记载观井寺在明弘治十三年(1500)修葺过一次,另外观井寺还保存有清顺治七年(1650)《施地酒粮碑记》、清乾隆二十九年(1764)《重修观井寺碑记》、清同治五年(1866)《创建九天圣母观音菩萨马王老爷庙记》、道光二十一年(1841)《重修观井寺并增修庙宇院墙碑记》等碑刻。
- [147] 东、西壁每一组像下大都题有管窠人姓名,具体可见呼延胜《陕北土地上的水陆画艺术》(博士学位论文,西安美术学院)“佳县观井寺水陆壁画”。
- [148] 呼延胜:《陕北土地上的水陆画艺术》(博士学位论文,西安美术学院2012)是论文的第二章,p50—79。
- [149] 刘合心、王仲林编著《韩城古代建筑壁画》,西安地图出版社,2009。
- [150] 另可参见:吕霞《韩城市大禹庙壁画初步研究》,硕士学位论文,陕西师范大学,2014。高明:《韩城周原大禹庙正殿东壁壁画分析》,《世界宗教研究》2014年第3期。
- [151] 孔美艳:《韩城大禹庙及要神楼跑台戏考》(见董和德、黄竹三《中华戏曲》,文化艺术出版社,2003,第207页)文后附录碑文。
- [152] 韩城市东北管村镇王带村北也有座大禹庙。韩城龙门镇东北也有座大禹庙,早在汉代就有祠庙,元代建有西禹庙,之后历代有修建。见刘合心、王仲林编著《韩城古代建筑壁画》,西安地图出版社,2009,第78页、第118页。
- [153] 献殿石柱上有“时大元国大德五年岁次辛丑孟夏置”等铭刻。

- [154] 庙内有明万历七年（1579）《重修大夏禹王庙碑记》碑一通。
- [155] 孔美艳：《韩城大禹庙及耍神楼跑台戏考》，载龚和德、黄竹三《中华戏曲》，文化艺术出版社，2003。
- [156] 高明：《韩城周原大禹庙正殿东壁壁画分析》，《世界宗教研究》2014年第3期。
- [157] 刘合心、王仲林编著《韩城古代建筑壁画》，西安地图出版社，2009，第78页。
- [158] 刘合心、王仲林编著《韩城古代建筑壁画》（西安地图出版社，2009，第83页）认为绘制的是“开拓疆土图”。
- [159] 刘合心、王仲林编著《韩城古代建筑壁画》，西安地图出版社，2009，第51-77页。
- [160] 普照寺现已开辟为一个元代建筑博物馆，高神庙、紫云观等元代建筑迁入寺庙中。
- [161] 《北陈村重建乐楼记》《重建遏云楼记》《重建高神殿记》。
- [162] 刘合心、王仲林编著《韩城古代建筑壁画》，西安地图出版社，2009，第8-27页。
- [163] 刘合心、王仲林编著《韩城古代建筑壁画》，西安地图出版社，2009，第8页。另见刘合心、雒长安主编《古代建筑壁画艺术·陕西卷》，世界图书出版公司，2008，第89页。

第二章

河北道教壁画的考察与研究

根据文物普查资料的初步统计可知,河北存有壁画的地上建筑约有150座,如比较闻名的有石家庄市西北郊的毗卢寺、正定隆兴寺、曲阳北岳庙等,较多的是寺庙壁画。在河北省境内张家口地区存有较多的壁画,主要分布在其西南部各县如蔚县、怀来、怀安三县。如怀安昭化寺大雄宝殿的水陆壁画,是大型寺观壁画。但从数量来看,还是蔚县最多。蔚县现存有壁画的古建筑不少于70处^[1]。这还是2000年的粗略统计,第三次文物普查的数据显示,蔚县寺庙古壁画共298处。如南安寺塔地宫壁画、蔚州城玉皇阁壁画、大固城故城寺壁画、上苏庄观音殿壁画、苏邵堡关帝庙壁画、蔚州城真武庙壁画、沙子坡老君观壁画、郑家庄峰山寺壁画、北方城真武庙壁画、夏源关帝庙壁画、苏官堡华严寺壁画、涌泉庄重泰寺壁画、李堡子六神庙壁画、苏邵堡观音殿壁画、陈家涧安乐寺壁画、苏邵堡真武庙壁画等^[2]。以上所列壁画,除南安寺塔地宫壁画是辽代所绘外,其余都为明、清时期绘制的。最近蔚县博物馆出版的《蔚州寺庙壁画》一书^[3]收录了不少蔚县寺观壁画的图片,对相关内容进行了介绍。故城寺壁画也已有书籍出版专门进行介绍^[4]。

关于蔚县寺观壁画的研究相对较少,肖海明《河北省蔚县北极宫真武壁画研究》^[5]一文主要是对蔚县北极宫真武壁画进行的考察。蔚县曾建有真武庙的村庄有181个,现遗存真武庙63座,其中仅有30座有壁画^[6],程长进、尚珩、关琪《蔚县真武庙调查报告》在实地调查的基础上,对蔚县真武庙的壁画进行了统计与相关介绍。而戴建兵《府县乡里百工:蔚县夏源关帝庙壁画》^[7]则是对新近发现的关帝庙进行的个案研究,对壁画百工图的内容进行了详细介绍。笔者对蔚县暖泉三清

殿壁画也进行过考察与研究^[8]。除此很少有专题性的研究，对于蔚县寺观壁画的研究还有待深入，本章节主要针对河北蔚县壁画进行相关的考察与研究。

（一）河北蔚县暖泉老君观壁画

蔚县古称蔚州，位于河北省西北部，东临京津，南接保定，西倚大同，北枕张家口。蔚县春秋时为代国地，秦置代郡，两汉时称代郡，南北朝北周宣帝时（579）置蔚州，自此为蔚州地，清康熙三十二年（1693）始置蔚县。清乾隆四年（1739）刊本《察哈尔·蔚县志》中记载：“蔚为古冀州地，于明设州，属大同。设卫所，属宣化，国朝因之。康熙三十二年改为县，属宣化府，隶直隶保定府之布政使司。分箕尾，地介云谷，万山环拱。东屏五台，北枕桑乾，中带壶流，连倒马、紫荆之关，县藩其外。地虽弹丸，亦锁匙重地，朝廷之形胜邑也。”^[9]

暖泉镇位于河北蔚县西部，与山西省广灵县交界，其名得于镇上有一水池，清光绪三年（1877）刊本《察哈尔省·蔚州志》卷四“地理志”载：“暖泉，在城西三十里，其水澄清如鉴，三冬不冻，故云。”^[10]元朝建镇，明清时发展为“三堡、六巷、十八庄”的规模。暖泉老君观（图 2.1.1）位于镇内砂子坡村。戏楼西侧直上

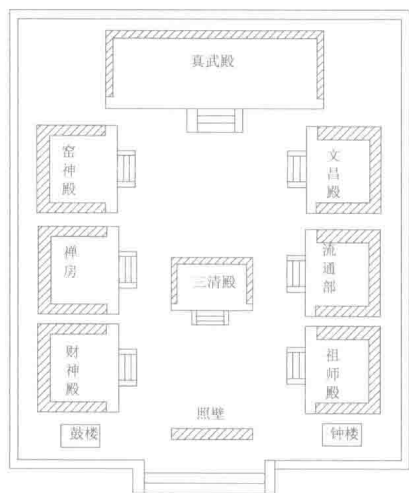


图 2.1.1 河北蔚县暖泉老君观平面图

27级石台阶进入观前小广场，从广场经18级石台阶进入山门即是老君观的门厅和前院，前院东南角和西南角是钟鼓楼。前院正殿是三清殿，东厢房为祖师殿，西厢房为财神殿。后院正殿为真武殿，东面为文昌殿，西面为窑神殿。

1. 祖师殿、财神殿壁画

祖师殿和财神殿是老君观三清殿的东西配殿，分别位于老君观入门两侧。殿内的南北两壁都分布有壁画。

祖师殿，又称之为鲁班殿^[11]，殿内东壁、北壁和南壁都存有壁画。正壁（北壁）所绘三位主神，中间（图2.1.2）一位端坐，头顶束发，项戴方心曲领，坐于束腰座上，双手置于双膝上。其左右各立二童子，所持物不同，左侧两人捧卷筒和木盒，右侧两人捧八卦罗盘和曲柄如意。



图2.1.2 老君观祖师殿正壁壁画

居左者身子微侧向居中者，束发，着绿袍，左手抚髯，右手置右腿上，身后有四侍从，所着服饰颜色有所区别，手中所捧之物也不同，身后第一人手捧书籍，第二人手捧笔洗，第三人手捧笔筒，第四人手捧砚台，后二人似在交谈。

居右者头戴冠，身穿红色大龙袍，左手藏于袖中，右手托腰带。身后立四侍从，第一人双手握木尺，第四人双手抱竹帘。

关于祖师殿正壁三位主要神像的身份，老君观祖师殿的介绍牌有介绍：左为蒙恬，中为鲁班，右为王敏，不知何据。鲁班为木匠的祖师爷，蒙恬为制笔的祖师爷，至于王敏，他是蔚州暖泉人士，创建了暖泉书院，官至工部尚书，也是一个能工巧匠。

祖师殿的南、北两壁分界格绘制的是百工图，每壁三排，每排4幅，共12幅。画面没有题榜，但从画面来看，可以辨识的百工种类有木匠、烧窑、铁匠、裁缝、造纸、纺织、编织等。

祖师殿的对面是财神殿。财神殿内的壁画分布于西壁、北壁和南壁。正壁（西壁）为西配殿，坐西面东。正壁和南、北壁都有壁画：正壁背景为折屏，神像在折屏前；南、北壁为百工图。

正壁有三个主要神像（图2.1.3），呈三角形分布，每一神像身后配置四位侍从。位居中央者，头戴硬翅幞头，项戴方心曲领，双手持笏，端坐。其正前方摆放聚宝盆，盆内盛宝珠和珊瑚，熠熠生辉。这位应该是文财神，身后左右各两名侍童，左侧两位勾肩搭背，满脸含笑，这两位应该是和合二仙；右侧一人拱手侧立，手捧如意，一人手捧大铜钱，上书“乾隆通宝”，文字格式与当时流通的铜钱一致。

居左者，侧身面右而坐，面容清秀，身披青袍，左手藏于袍内，右手捻裙带置



图2.1.3 老君观财神殿正壁壁画

于胸前，其身后有侍从四人，前两人头戴乌纱帽，身着绿、红官服，都手捧书卷，第一人所捧书签上题有“招财□进宝□□”；后两人为胡人，一人手捧花瓶，瓶中插有珊瑚，另一胡人手托玉盘，盘中有熠熠发光的宝珠。

居右者，侧身面左而坐，身披绿袍，圆目硕鼻多髯，左手置于左腿上，右手托元宝于胸前，其身后亦有侍从四人，前两人着明代朝服，后两人亦为胡人，一人双手持象牙，一人手托盘，盘中有物，但已看不清楚。

居左、居右者应该是利市仙官，从图像反映的信息来看，西配殿正壁壁画整体上表现的是供奉财神、四方朝贡的主题。西配殿正壁的神像结构与潍坊杨家埠年画研究所收藏的一幅清代《文财神》图^[12]（图 2.1.4）有相似处，但这幅年画着意突



图2.1.4 潍坊杨家埠年画文财神

出了中央文财神在神像中的比例，而暖泉老君观财神殿的壁画相应地增加了两侧利市仙官的比例，但在整体布局中主次层次仍然分明，这种神像的布局方式在蔚县夏源村西合营发现的关帝庙（当地称财神庙）的西配殿壁画（见后文“河北蔚县关帝庙壁画”）、蔚县六神庙财神殿正壁壁画中也可见到。

在财神殿的南、北两壁，分格画的是不同行业的“百工图”，每壁三排，每排四幅，共12幅，可辨识的如：药铺、制衣铺（图2.1.5）、制帽铺、酒店、米行（图2.1.6）、包子铺、豆腐铺、陈醋铺等。位于蔚县县城的财神庙里在东西两廊里也以界格的形式绘有百工图。财神庙里绘制百工图的做法在当地还见一例，在蔚县夏源村西合营发现的关帝庙东、西配殿就有财神坐像和百工图，其配置都为正壁绘财神和侍从，左右山墙绘百工图。与暖泉老君观西配殿正壁的人物关系有相似之处，代表财富的元宝、宝珠、珊瑚等宝物也有所体现，突出了“招财纳珍”的主题。

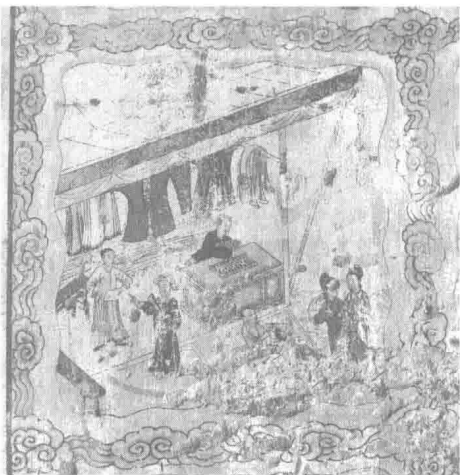


图2.1.5 河北蔚县老君观财神殿北壁“制衣铺”壁画



图2.1.6 河北蔚县老君观财神殿南壁“米行”壁画



图2.1.7 蔚县暖泉老君观三清殿



图2.1.8 河北蔚县暖泉老君观三清殿壁画分布图

2. 三清殿壁画

三清殿（图 2.1.7）位于蔚县暖泉老君观的中心，三清殿东、西、北三壁都分布着壁画，如图（图 2.1.8），东、西壁绘制的题材是老子八十一化图。

老子八十一化图在河北蔚县境内自从元初以来就有流传，至元十七年（1280）二月二十五日立石在河北省蔚县虚仙飞泉观^[13]的碑刻就是一个例证。元宪宗八年（1258）佛道辩论后，佛教胜出，道教被要求归还侵占的寺庙田产，烧毁包括《化胡经》和八十一化图在内的“说谎经文”，但实施情况并不良好，蔚县虚仙飞泉观的碑刻就是在这一背景之下督促道教方面归还地产、焚毁伪经的一个记录，其中包括将浮屠山的飞泉观归还给佛教方面的内容，还有鸡年（1261）颁布的圣旨全文^[14]。

元初老子八十一化图在河北的保定、真定一带颇有流传，这一点通过至元十八年（1281）十月二十日皇帝的“圣旨”可获知：“随路先生每将合毁底经文并印板，至今藏着却不曾毁了，更保定、真定（正定）、太原、平阳、河中府、王祖师庵头、关西等处存道藏经板。”^[15]当时老子八十一化图的版本集中流传于这一区域。

在河北境内刊刻流传的还有一种版刻经本——乾隆四十五年（1780）刻本，其底本或就是在元初未能尽毁的老子八十一化图。乾隆四十五年刊本为木刻经折装，卷末牌记有“跋语”，保留有一些信息：乾隆四十五年刊本是由河北献城、沧州、东光三县（今献县、东光隶属沧州市）的信众聚资刊刻；从跋语中“山东徐大宗、

刘廷玉施钱一千”一句来看,山东的信徒也参与进来了;刻字匠来自景州(今河北衡水市景县)。从上述信息来看,乾隆四十五年的刊刻本在河北东南部以及河北与山东接壤的区域内流传。

2.1 内容、空间布局

老子八十一化图分布于三清殿的东、西两壁,东壁分布着 1-41 化,但只有 40 幅图,有一处只有题榜内容而没有对应的图;西壁分布着 42-81 化,也有 40 幅图。壁画大多数保存得比较好,画面和题榜文字多数还能看得清楚。东、西壁底第一排每幅宽约 44 厘米,高约 46 厘米;上三排每幅宽约 44 厘米,高约 51 厘米。老君观三清殿老子八十一化壁画在东、西两壁的分布情况示意如下^[16]:

老子八十一化图有一定的安排顺序,东壁始于底层,由北向南,第一层结束后接第二层南边,层层向上,呈“S”形上升。东壁完了后接西壁底层北边第一幅,

从北至南,第一层结束后接第二层南边第一幅,呈倒“S”形循环上升的趋势。

在三清殿内除东、西壁外,北壁东、西描绘了十位真君的形象,每位图像的上方都有题榜书写真君名号。北壁西真君图宽约 196 厘米,高约 219 厘米;北壁东真君图宽约 198 厘米,高约 224 厘米。十位真君(图 2.1.9)分别是^[17]:

- ⑥重阳开化真君 ⑦正阳传道真君
- ①长生明德真君 ②长真蕴德真君
- ⑧纯阳警化真君 ⑨东华紫府真君
- ③丹阳普化真君 ④庄子南华真君

⑩清静顺化真君 ⑤广宁太古真君

北壁东、西表现的并不是南北五祖,而是北五祖中的四位,七真中的五位,玄元十子中的一位。这十位真君选自版



图2.1.9 河北蔚县老君观三清殿十位真君中的五位

刻经本中罗列的真人图。康熙六年本和乾隆四十五年本的老子八十一化图以及杭州本和太清宫本中都收录有三十一位真人祖师像^[18]，暖泉老君观三清殿的十位真人像保持了和版刻本中图像的相似性。

在三清殿的中央石供台的背屏后绘有赵公明元帅像，红脸黑髯，右手高举钢鞭，像高 192 厘米。从画面的破损程度和画面边框的花纹装饰，大致可以判断这幅神像图和三清殿其他壁画是属于同时期绘制。

三清殿后门门楣处还绘有一幅水墨图，初步判断应该绘制的是内丹修炼图（图 2.1.10）。

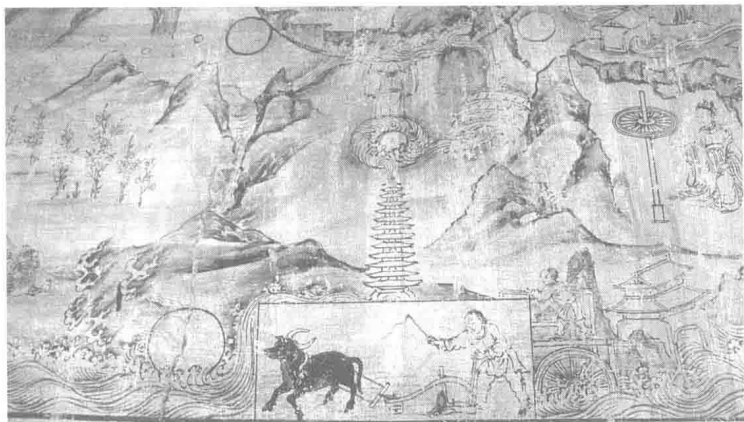


图2.1.10 河北蔚县暖泉老君观三清殿后门门楣水墨图局部

2.2 关于三清殿壁画的年代问题

在暖泉老君观三清殿明窗前挂有一份介绍牌，上书：

“始建于金代天德至泰和年间（公元 1149—1201）；初修于元代元贞至大德年间（公元 1295—1297）；重修于明代嘉靖至隆庆年间（公元 1522—1567）；复修于清代雍正至乾隆年间（公元 1723—1736）；抢修于公元 2003 年 9 月。”^[19]

这份手写墨书的介绍牌已无从细考，据老君观道长介绍，所据碑刻已毁。从现有老君观的格局来看，应是明代所为。因为老君观位于暖泉镇内最北端，高居悬崖之上，海拔 961 米。登临其上，周围的三个古堡（西古堡、中小堡、北官堡）尽收

眼底。另外，三清殿后是真武殿，虽同为硬山建筑，但真武殿的规模要稍大于三清殿，且位于高台之上，地势高于三清殿，从整个殿宇的布局来看真武殿应是整个道观的核心所在。真武大帝是北方之神，有明一代真武庙在全国兴起。历史上蔚州八百村堡的北堡墙的最高处都建有真武庙。今天的蔚县，还存有很多的类似此类的真武庙，修建真武庙是在明代开始盛行起来的，而老君观应该也是在北方地区真武信仰的盛行下开始有此布局的。

三清殿老子八十一化图壁画没有绘制年代的题记，但从壁画人物衣着判断，应该不早于清代，因为画面有着清代服饰的人物形象，第三十一化“起青莲”（图 2.1.11 中人物所戴既有清代礼帽中的暖帽，又有凉帽，凉帽为夏天所戴。第三十二化“捧神龙”（图 2.1.12）和第四十三化“舍卫国”（图 2.1.13）中军士皆戴凉帽。这些可以成为判别壁画年代的一个细节。但具体绘制于什么时期，这就需要做一番考察。



图2.1.11 暖泉老君观壁画第三十一化“起青莲”局部



图2.1.12 暖泉老君观壁画第三十二化“捧神龙”局部

在财神殿的南北壁的“百工图”中反映的是清代的风物人情，如服饰、人物形象的造型特征等方面都可见到清代的风格。由此判断财神殿壁画的绘制年代不早于清代，但此处壁画的绘制年代是清代的哪个时期可以进一步探讨。

由上文可知，西配殿供奉的是财神，既然是财神殿，那正壁中所绘“乾隆通宝”钱币一枚，那就具有重要的年代意义。祀奉财神的信众应该祈求的是现世的回报，反映在墙壁上作为财富象征的钱币也应该是当时流通的货币。

古钱币在古墓室中比较多见，而且出土钱币上的年款可以成为判定墓室年代的一个参考依据。钱币出现在寺观壁画中比较少，在山西洪洞水神庙明应王殿可以找到一例。明应王殿壁画中板门周围八字墙上绘有元代货币数枚，题有“泰定元年”年款，这一年款与壁画中其他两处年代题记“泰定元年”是一致的^[20]，这成为判断壁画绘制年代的一个标识。相比洪洞水神庙明应王殿的例子，暖泉老君观壁画缺少其他年代题记的佐证。不过，暖泉老君观壁画所具有的优势是绘制的钱币出现在西配殿的正壁之上，而这个殿供奉的是财神。这成为断定壁画年代的一个强有力的依据。

乾隆通宝钱为清高宗弘历乾隆年间（1736—1795）铸造发行的钱币，乾隆禅位以后至嘉庆四年（1799）正月乾隆死后，仍有乾隆通宝铸行，“但与乾隆年间铸行的乾隆通宝已有质的不同。其虽为流通正品，但却带有纪念意义。”^[21]由上可知，乾隆通宝流行于乾隆元年至乾隆六十年以及嘉庆初的一段时间里。

货币出现在绘画中的例子还可见年画中的“周元通宝”。潍坊杨家埠年画研究



图2.1.13 暖泉老君观壁画第四十三化“舍卫国”局部



图2.1.14 潍坊杨家埠年画大竈(灶)王

所收藏的一幅清代《大竈(灶)王》图^[22](图2.1.14),图中聚宝盆上有“周元通宝”钱币。周元通宝始铸于后周世宗显德二年(955),当时连年战乱,铜材奇缺,后周世宗柴荣下令毁天下铜像以铸钱。由于是用佛铜铸的,所以衍生出许多关于此钱能治病的说法。传说周元通宝可以治疟疾、难产等症,清·俞樾撰《茶香室丛钞·续钞》卷二十二讲引周亮工《书影》云:“夏振叔言数年前其乡疟大作,或教于古钱中检取周元通宝一文,持之即愈。此钱乃周世宗毁天下铜佛所铸,其却疟者,或仰藉罍

之灵欤。金陵人传此钱难产持之即下。”^[23]周元通宝所具有的这种功能远非纪念意义,而是“周元钱背龙或凤,……吉金所见录,以为当时铸以厌胜者。”^[24]厌胜钱并非一般意义的货币,是人们将有特殊意义的文字和图案铸在钱币之上,用来表达避邪趋吉愿望的。这种厌胜的意义与蔚县老君观财神殿的“乾隆通宝”的意义是不一样的,“乾隆通宝”还不具有类似“周元通宝”的厌胜功能。鉴于其绘制于财神殿的特殊性,壁画中“乾隆通宝”应该是绘制时流通的货币,由此大致可以推断财神殿壁画的绘制时间为乾隆年间或嘉庆初年。

其次,可以确认一下三清殿和配殿壁画之间的关系。

① 三清殿和配殿南北壁画都是以云纹作为界格,每一界格一个场面,且能找到一模一样的云纹;壁沿装饰有菊花纹及蔓草纹。

② 三清殿后壁的十个真人像的衣服图案都采用了沥粉贴金的方法,且图案装饰

与两配殿主像同。

③ 色彩以红、绿、青为主，三清殿壁画和两配殿壁画都体现了这一点。

④ 用笔和造型有相似之处，也有不同，可归结为由不同的画工绘制的。

⑤ 细节上的相同之处，如西配殿壁画中出现的珊瑚和珠宝也出现于三清殿壁画中，且绘制方法和造型是相同的。

综上所述，三清殿和东、西配殿的壁画应该是同一批画工在同一时期绘制的。前文已经考证出财神殿壁画大致绘制于乾隆年间或嘉庆初年，由此也可推断出三清殿壁画亦应该是乾隆年间或嘉庆初年绘制的。

2.3 结语

河北蔚县暖泉镇老君观是一处没有碑刻资料的宫观，但有丰富的壁画遗存，我们重构了这一空间内的图像历史。西配殿壁画是以供奉财神和四方朝贡为主题的，通过壁画中所绘“乾隆通宝”一处细节可推知此壁画绘制于乾隆年间或嘉庆初年。又由于三清殿壁画与财神殿之间的联系可确定它们是同时绘制的，但鉴于三清殿老子八十化图壁画与乾隆四十五年版刻本的老子八十一化图之间的依存关系，由此可进一步推断暖泉老君观壁画绘制于乾隆四十五年后至嘉庆初年。

暖泉三清殿壁画直接来源于乾隆四十五年的刊本，而这些图像又应该与元初的老子八十一化图有着密切的联系，原因是自元初以来这套图在这一地区内的广泛流传。对暖泉三清殿壁画粉本的追溯可以大致寻绎老子八十一化图在河北地区从产生、流传、消失、复出的整体脉络，这套图的流传与传播同样也昭示了版刻本与壁画之间紧密的联系。

3. 真武殿壁画

除以上提及的壁画外，在真武殿东、西两壁还有一些残迹，每壁分四层，每层分别绘若干故事图，每图都有题榜，东壁尚能辨识的题记集中在下两层，有参定避忌、朱氏金□、雪晴济路、风浪救岩、圣箭□□、神兽驱电、蛟落王宅、何□亲汗、神化红纓等；西壁尚能辨识的题榜有：附雨祈晴、□□驱虎、王虎中计等。从能辨

识的题记来看，绘制的内容应该是真武大帝的故事图，其故事来源于《玄天上帝启圣录》^[25]，因为以上题榜都可以在此书中找到出处。而且从以上能辨识的题榜来看，故事开始于东壁，结束于西壁，东壁的顺序是从上层至下层，西壁的顺序是从下层至上层。从题记的字迹判断，绘制的年代应该与三清殿壁画同时，但画面已经残泐不堪。

（二）河北蔚县玉皇阁壁画

玉皇阁（图 2.2.1），位于蔚县县城北城垣上。玉皇阁原为靖边楼，建于明洪武十年（1377），蔚州卫指挥史周房将蔚州土城改建为砖城，正北靖边楼未开城门，与东、西、南三面城楼并峙^[26]。最初并不是供奉玉皇的建筑^[27]，在明正德年间，孙成“以协镇守兹土，奉玉帝其中”^[28]，这样才成为玉皇阁。



图2.2.1 河北蔚县玉皇阁

现存玉皇阁坐北朝南，由前、后两进院落组成，前院有天王殿和东、西配殿，后院有玉皇阁大殿、钟鼓楼和东、西配殿^[29]。天王殿和玉皇阁大殿分布在同一条中轴线上。天王殿面宽三间，进深二间，系硬山布瓦顶。脊檩下题“大明万历二十八年岁次庚子孟冬朔月旦元吉创立”。天王殿东西两侧各有小式硬山布瓦顶角门一座，由此可进入后院。

穿过前院，经过十八级石台阶过山门进入后院。山门两侧为钟、鼓楼。建筑格



图2.2.2 蔚县玉皇阁北壁东侧壁画

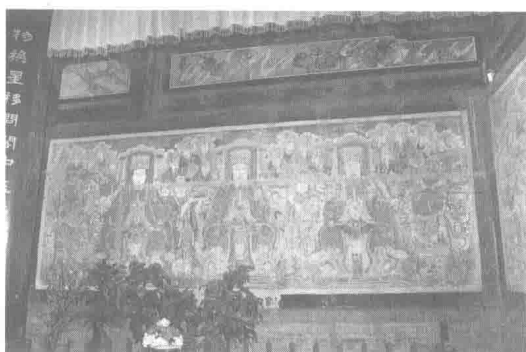


图2.2.3 蔚县玉皇阁北壁西侧壁画

式均为重檐歇山布瓦顶。正面是玉皇阁大殿，面阔五间，进深四间。通面阔 20.8 米，通进深 12 米，总高 14.95 米。大殿外观三层，实为二层，在第二层楼阁的中间设腰檐一道，下设回廊。

玉皇阁坐北面南，是蔚县境内规模最大的单体建筑，内供奉玉皇大帝新塑金身像，左右立侍女像。玉皇阁壁画绘制在北壁玉帝塑像的两侧及东、西壁。南壁东侧有少量壁画的痕迹，但模糊不清。北壁画长 12.8 米，高 2.5 米。北壁壁画分列于塑像的两侧，左右各三位主神，北壁东侧（左侧）中间坐着三位主神（图 2.2.2），头戴冕旒，手持笏板，端坐于台座上。中间主神身着青色龙袍，左右两侧立着端盘侍女，左侧侍女盘中之物已不清晰，右侧侍女盘中有一牛一羊，身后各有四位头戴冕旒，手持笏板的帝王侍立两旁；居左主神身着绿色龙袍，他的左侧立四天王之一的西方广目天王，身着红色、穿甲胄，左手按剑，右手持枪，身后有五位头戴冕旒，手持笏板的帝王。居右主神是一位女性，身着红色凤袍，其右立四天王之一的北方多闻天王，左手按剑，右手持伞，身后有四位头戴冕旒，手持笏板的帝王。

北壁西侧中间也为三主神（图 2.2.3），头戴冕旒，手持笏板，端坐于台座上。中间主神身着青色龙袍，左右各一位端盘童子，左侧童子盘中有大象和锦鸡，右侧童子盘中有麒麟，其后左右两侧各立四位头戴冕旒，手持笏板的帝王；居左主神身着黄色龙袍，其左为东方持国天王，身着白色、穿甲胄，左手举剑，右手平置于胸前，身后立四位头戴冕旒，手持笏板的帝王；居右主神身着蓝色龙袍，其右侧为南方增

长天王，身着青色甲冑，左手上举，右手持宝剑平放，身后有四位头戴冕旒，手持笏板的帝王。

关于壁画所绘神像的身份，有人认为“北壁绘玉皇大帝、西王母及五岳大帝”^[30]。蔚县博物馆《蔚州寺庙壁画》一书中也认为是西王母和五岳大帝^[31]。西王母全名为“白玉龟台九灵太真金母元君”，居昆仑山，为女仙之宗，与东王公（东华上相木公青童帝君）是阴阳父母，共理二气，养育天地，陶养万物。五岳大帝是山神^[32]，与西王母不是并列的神祇。在玉皇阁北壁的六位主神更应该是道教中的“六御”：昊天金阙玉皇大帝、西方太极天皇大帝（勾陈上宫天皇大帝）、中天紫微北极大帝、东极妙严青华大帝（又称太乙救苦天尊）、南方南极长生大帝、承天效法后土皇地祇。所以，北壁东侧第一女性主神应该是后土，第二位是南方南极长生大帝，第三位是东极妙严青华大帝；与之相对应的北壁西侧第一位着黄色龙袍的应该是玉皇，第二位是中天紫微北极大帝，第三位是西方太极天皇大帝。另外，北壁六御的身后共绘了三十三位天帝，或许是三十二天帝之误。《灵宝度人经·元始洞玄》介绍了东、南、西、北四方三十二天^[33]。《灵枢经》：“昆仑山之顶曰玉京山，玉京天一帝，四方各八天帝，凡三十三帝，太史公所谓日月隐蔽以为昼夜者也。玉京天帝所居之殿，《瀛圣传》谓之通明殿，以帝之身光与殿光相照。”^[34]玉京天一帝（玉京天的主神为“昊天玉皇上帝”）与三十二天帝合为“三十三天帝”。芮城永乐宫扇面墙背面绘制了三十二天帝。



图2.2.4 蔚县玉皇阁东壁壁画



图2.2.5 蔚县玉皇阁西壁壁画

东、西墙上绘制壁画，东、西壁画各长 7.4 米，高 2.5 米。东、西壁绘制的是三十六帅（图 2.2.4、图 2.2.5），左右各 18 尊，每壁分上、下两层排布，每层 9 尊。

东壁（北－南）题榜：

正乙雷官 马元帅	移山雷 公王天 君	布雾雷 公张天 君	赤胆忠良 王元帅	□火律令 金天君	明离大 神余天 君	六使雷公 白天君	江河雷 公孙天 君	洒雨雷公秦天 君
五帝雷公 辛天君	八风雷 公毕天 君	火车雷 公黄天 君	行雨雷公 陶天君	□□□烈 刘元帅	光明雷 公许天 君	兴□□ □□君	四海雷 公袁天 君	□□□□ □□□

西壁（南－北）题榜

破阵雷公 察王副帅	火印雷公 忠张元帅	鸣鼓雷公 吉天君	雷斧速诛 黄天君	驱邪雷公 姚天君	地司太 岁殷元 帅	轰轮雷公 桓天君	监生大 神高元 帅	江河雷公 宁天君
火轮雷公 李天君	掣电雷公 刘天君	十雨雷公 程天君	地祇主令 温元帅	轰天霹雳 勾天君	黑虎玄 坛赵元 帅	四令雷公 庞天君	六甲雷 公张天 君	阴阳雷公 郑天君

三十六帅源自对北斗的崇拜，又称三十六天罡，每一天罡有一位神将。蔚县玉皇阁的这三十六神将的名号又与“三十六令雷公大神”^[35]杂合在一起，所以壁画题榜中有的既有雷神的名号，又有三十六元帅的名号。

玉皇阁虽然建于明洪武十年（1377）^[36]，但壁画应该不是明代绘制的^[37]。因为玉皇阁历年进行重修，虽然很少有壁画的相关记载，但很重要的是玉皇阁大殿内的木梁上有三条重修题记：康熙二十二年（1683）、乾隆二十九年（1764）和光绪二十三年（1897）。康熙二十二年（1683）的题记中记载有画匠 7 人，这是历次画工参与人数最多的一次。乾隆二十九年（1764）题有“彩画金妆楼阁庙宇”的赞助者和银两，其中也留有画匠的名字，但只有一人。光绪二十三年（1897）的题记未记载与绘制壁画有关的信息，但光绪二十三年（1897）的《重修蔚州北城玉皇阁

碑记》中记载有“金妆油画钱”数目。除了据玉皇阁大梁上的题记可知重修和绘制壁画之事外，据《重修蔚州北城玉皇阁碑记》载康熙五十八年（1719）也进行过重修，但未见有记载壁画之事。乾隆四十六年（1781）《重修碑记》载有画匠一人，但都与康熙二十二年（1683）的那次壁绘相去甚远。从此绘制壁画的记载来看，玉皇阁现存壁画应该不是明代绘制的，因为清代建筑经历过几次重修，而且有绘制壁画的记载，从壁画色彩的运用来看，更应该是清代的风格。按照现有壁画面积来看，如此规模的壁画，很难由一个画匠完成，所以从画匠数量，并结合殿内题记和碑文记载判断，玉皇阁现存壁画更有可能是康熙二十二年（1683）绘制的。



图2.3.1 蔚县关帝庙

（三）河北蔚县关帝庙壁画

蔚县关帝庙（图2.3.1）位于蔚县夏源西合营镇，当地人称之为“财神庙”。庙内壁画发现于第三次全国文物普查中，一些报刊发布了相关简讯，国家文物局编的《第三次全国文物普查百大新发现》

对关帝庙进行了简要介绍，并刊发了几幅图。重要的是戴建兵《府县乡里百工：蔚县夏源关帝庙壁画》一书对关帝庙壁画进行了比较全面的介绍^[40]。

关帝庙创建于清代康熙五十三年（1714）^[41]。关帝庙坐北朝南，现存有前殿、正殿和东、西厢房^[42]。正殿为单檐卷棚硬山顶，面阔三间，进深二间，前抱厦，为四檩悬山式，面阔一间，进深一间，2010年3月笔者在庙里考察时屋顶已经坍塌。

东、西厢房为单檐三檩硬山式建筑。东厢房（图2.3.2）面阔三间，进深一间。正壁绘三位主神（图2.3.3），中间为赵公明，头戴铁冠，头发上竖，面容黝黑，身穿黑色龙袍，左手握腰带置于腹前，右手执金铉，左足外移，右足内收，背后有六条屏三水画，上有帷幔，帷幔卷起向两侧下垂。赵公明左右两侧各立二侍从，内侧二人头戴乌纱，一人手持卷轴，一人手捧印玺；外侧二人为胡人，着胡装，一人手



图2.3.2 蔚县关帝庙东配殿



图2.3.3 东配殿正壁壁画

托珍珠盘，一人手托银锭盘。居赵公明左侧为一神，头戴金翅帽，着红色龙袍，左手置于左腿上，右手托笏板，两侧放珠宝和书卷，身后挂山水条幅；居右为一神，头发上举，面为青色，着绿色龙袍，右手托银锭于胸前，两侧案桌上摆放算盘和笔、笔筒，身后张挂山水条幅。

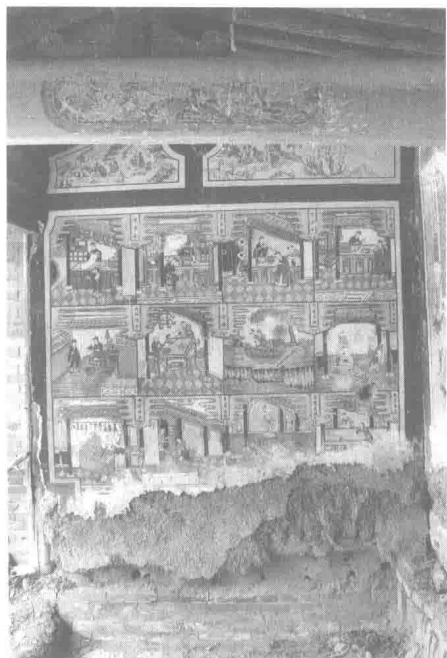


图2.3.4 东配殿北壁壁画

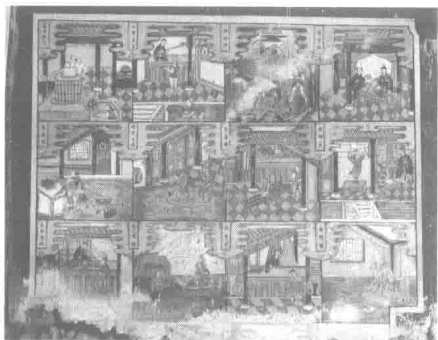


图2.3.5 东配殿南壁壁画



图2.3.6 西配殿正壁壁画

东配殿南、北壁绘制的都是百工图。北壁（图 2.3.4）以界格分割画面，分三层，共 12 幅，每幅表现的是一种手工业画面。画面有题榜，东配殿北壁的题榜如下：

漂布店	书籍斋	生药店	首饰楼
改换缨帽	弓箭铺	修造渡船	起青皮局
杂货俱全	磨剪亮镜	耑裁皮鼓	成皮衣局

东配殿南壁（图 2.3.5）同样是三层，共 12 小幅。东配殿南壁题榜如下：

美酒缸行	仁质义当	耕绿野	读书林
熟铁楼	精选木料	毛单铺	裱糊局
兑换金银	青菜摊	估衣局	毡帽铺

西厢房面阔三间，进深一间，西配殿正壁（图 2.3.6）绘比干、和合二仙等。三神，居中者头戴芙蓉冠，身着青龙袍，左手置于左腿上，右手托如意。身后为 6 幅山水条屏，背屏上题有诗句，如“一路问君子，船家江南去”“春眠不觉晓，处处闻啼鸟”“夜来风雨声，花落知多少”“白云生处有人家”等，上有卷帘。左右各立二位侍从，左侧分别是“利市仙官”和“招财童子”，他们手持的卷筒和卷轴，上书有文字，右侧二童子中一人手持莲花，一人手持珍宝盒。居左者头戴芙蓉冠，身着红色袍，左手托宝珠，右手置于右腿上，身后案桌上放花瓶和书籍，墙上张挂山水条幅。居右者穿绿袍，左手托珊瑚，右手置右腿上，身后也有书籍、花瓶和山水画幅。



图2.3.7 西配殿南壁壁画

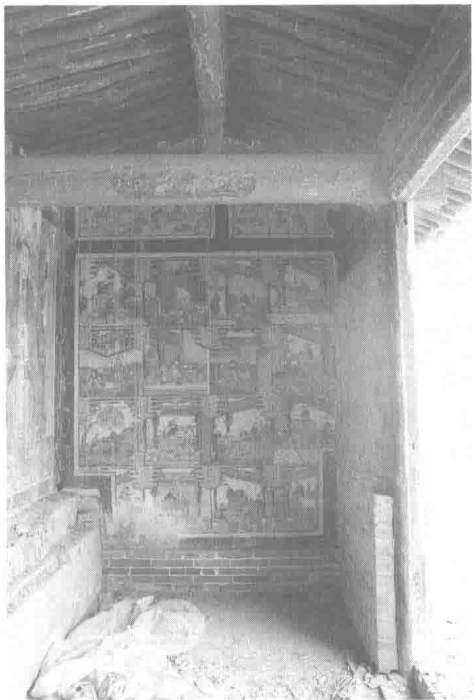


图2.3.8 西配殿北壁壁画

西配殿南壁（图 2.3.7）的题榜如下：

砖瓦窑	黄纸坊	修造轮舆	锡工行
漏粉局	剃头房	水中生色	描画丹青
脂肉俱全	细批流年	锡糖房	饼面铺
顽童耍货	豆腐局	粟粮店	匣风造修

西配殿北壁（图 2.3.8）四层，每层 4 幅小画。百工图的上方还绘有两幅水墨画。

西配殿北壁的题榜如下：

味压江南	铸铁铺	掌卖面罗	烟火炮铺
泥工行	净灰炉	柳器店	游巷贸易
瓷器摊	成衣局	切烟铺	高唱古词
耑理音乐	银钱行	分金楼	哑医堂

百工图这一题材是蔚县宫观壁画表现的传统题材，一般出现在财神殿内，以寓意财神保佑各行各业生意兴隆，财源滚滚。在蔚县县城鼓楼后街的财神庙有类似的题材，上文已经介绍的暖泉砂子坡村的老君观内的祖师殿和财神殿内都有百工图，表现的形式和内容与此大致相似。夏源关帝庙内壁画生动地再现了蔚县商贾店铺的情况。一方面也反映了清代蔚县商业发展的繁盛景象，商业的繁盛一定程度上促使了财神（赵公明等）与百工题材的流行，这一点除了在壁画中得以展现，在碑文中也有所体现，如明万历四十二年（1614）《蔚萝重修北城垣玉皇阁神祠碑志铭》的碑阴只列了“本城铺行”人的姓名，没有罗列商铺名号^[43]。清康熙五十八年（1719）《重修蔚州北城玉皇阁碑记》的碑阴列了“本城铺行”的捐钱人和银两数，出现有店铺的名号，如“吉家庄铺”“东金局”“福源局”等等^[44]。还有很多碑都有此类碑文记载，如：清乾隆四十三年（1778）《财神祀典碑记》^[45]、清乾隆三十一年（1766）和乾隆四十五年（1780）《暖泉西市关圣庙重造供器碑记》^[46]、清乾隆四十六年（1781）玉皇阁《重修碑记》碑阴^[47]、清嘉庆三年（1798）《暖泉西市关圣庙重修供器碑记》^[48]、清嘉庆九年（1804）《重修财神庙碑记》^[49]、清道光六年（1826）《重修庙碑记》^[50]、清道光十八年（1838）《财神庙布施碑》^[51]、清道光十八年（1838）《创绪庙正殿院碑记》碑阳、碑阴^[52]、清咸丰十一年（1861）《重修勒马关圣帝君神祠碑记》^[53]、清光绪六年（1880）《重修关帝庙供器碑》^[54]、清光绪十七年（1891）《重修观音殿奎星阁灵侯庙碑记》^[55]、清光绪二十三年（1897）《重修蔚州北城玉皇阁碑记》碑阴^[56]、清光绪三十二年（1906）《重修财神庙碑记》^[57]以及无年号的《重泰寺布施碑》等等^[58]。明清以来，尤其是清代，大量的商贾姓名及商铺名字出现在寺观，尤其是财神庙或关帝庙内的碑记中。由此也可见，蔚县的商贾同样是寺观壁画的主要赞助者之一，他们是捐资兴建庙宇和赞助绘制壁画的主要力量，通过他们的集资与倡导，他们一方面通过壁画表现了财源涌进的愿望，另一方面参与到公共事务之中。

关帝庙创建于清代康熙五十三年（1714），庙里还留有一块创建碑，碑文中出现有画匠“赵成、赵其仁”的名字^[59]，但从画面来看，关帝庙中的这几铺壁画不会是清初绘制的。另外关帝庙在清光绪五年（1879）得到重修^[60]，大多数壁画应该是在清末绘制的，戴建兵在《府县乡里百工：蔚县夏源关帝庙壁画》一书中也提供了证据——



图2.4.1 蔚县六神庙关帝殿北壁壁画

壁画中所绘的银锭形制是清中期所产的五十两官银^[62]，所以壁画不可能绘制于清初。

（四）河北蔚县六神庙壁画

六神庙位于蔚县蔚州镇李堡子村^[62]。“六神”指的是观音、关帝、梓潼、财神、马王、龙母6位神祇。庙建于清初，进入山门左右为钟楼和鼓楼，南为戏台，西侧有五间厢房。正殿共有6殿，前三殿坐北朝南，从东至西分别为龙母殿、关帝殿和财神殿；背后还有三殿，坐南朝北，从东至西分别为马王殿、观音殿、梓潼殿。

六神庙各殿正（北）壁和东、西壁上保存有壁画。以下依次对各殿壁画做一些介绍。

1. 关帝殿

北壁绘关公尊像及其随从肖像（图2.4.1），壁画宽3.09米，高2.05米。正中央关公坐于帷帐之中，头戴帝王冠，身着绿色龙袍，一副帝王打扮。明清时期，关公由王变为帝，明神宗封关羽为“三界伏魔大帝神威远震天尊关圣帝君”。关公的左右两侧为其随从，左侧一为一老者，手捧笏板，右侧一也手捧笏板而立，此二人



图2.4.2 蔚县六神庙关帝殿东壁壁画

图2.4.3 蔚县六神庙关帝殿西壁壁画
“大战夏侯墩”图

应该是王甫和赵累，他们跟随着关羽，忠心耿耿。最外侧还有二人，左侧二为关平，左手端立宝剑；右侧二为周仓，左手按剑，右手持青龙偃月刀。关公的身后为二侍从，手持仪仗扇。

东、西两壁绘关公故事图，壁画宽3米，高2.19米。每壁分排，每排分四个故事，用云气、树木、建筑等分隔画面，画面灵活，富有流动感。每壁12幅，共24幅。每幅画上都书写有题榜，东壁（图2.4.2）题榜为：桃园三结义、鞭打督邮、辕门射戟、关圣帝君退徐褚、三义士送马赠金、酒尚温时斩华雄、陶公三让徐州、昭列（烈）帝徐州失散、破黄巾中战寇立功、虎牢关三英战吕布、候城盗马、秉烛达旦。识读顺序是由北（左）至南（右），每层结束后，又从下一层的北侧到南侧。

西壁与东壁构图形式一致，分作三排，每排绘四个故事，每个故事画以云气、树木、建筑分隔。画面上有题榜，从最下层南侧开始向北侧推进，每层结束后又从上一层的南侧开始，题榜依次为：曹操赠马赠金银、帝君延津诛文丑、霸陵桥曹操饯行、汜水关关羽斩卞喜、大战夏侯墩（图2.4.3）、圣帝策马斩颜良、东岭关怒斩孔秀、黄河渡口斩秦琪、卧牛山收周仓、挂印封金、洛阳关斩韩福孟坦、斩蔡阳古城聚会。



图2.4.4 蔚县六神庙龙母殿北壁壁画



图2.4.5 蔚县六神庙龙母殿东壁壁画

2. 龙母殿

龙母殿北壁绘的是龙母和龙王的尊像图（图2.4.4），壁画宽2.75米，高2.1米。画面中央是龙母，坐于折屏前，头戴凤冠，身穿龙袍，左侧三龙王，右侧二龙王，五龙王在肤色和面容上做了一些区别，但装束和姿势保持了一致，都头戴冠，身穿龙袍，手持笏板，身微侧向龙母。《太上洞渊说请雨龙王经》列有以方位为区别的五龙王：东方青帝龙王、南方赤帝龙王、西方白帝龙王、北方黑帝龙王和中央黄帝龙王。龙母右侧最外侧一人与五龙王的装束和姿势不一致，头束发，身着绿袍，袍上有云纹和八卦纹，左手置于左腿上，右手抚腹。他的身份应该是雨师，《历代神仙通鉴》卷一：“朝谒元始众圣，因予能随风雨上下，即命为雨师，主行霖雨”。龙母身后左右各立一持扇仕女。折屏的背后两侧分列播雨仙班。

东、西壁绘制的是龙王降雨和班师回朝图，壁画宽2.2米，高3.05米。东壁（图2.4.5）满壁乌云笼罩，北侧绘二层楼阁，楼两侧有二联，上书：“龙宫风调雨顺，入威海国泰民安”。龙母和二仕女恭送五龙王出行。五龙王骑龙立于云端，各施法术，画面最上部还有雨师、风伯、雷神、电母，五龙王身旁间或有其他侍从也在为施雨



图2.4.6 蔚县六神庙龙母殿西壁壁画



图2.4.7 蔚县六神庙财神殿北壁壁画

忙碌。乌云的底端密雨洒向人间。

西壁（图2.4.6）满壁红云，五龙王和赤松子骑马分上下二列班师回朝，后跟随一骑马判官，手展卷宗，上书“龙王问判官，雨下多□宽，方圆千万里，罄收□□年。”画面上部还有年月日時四值功曹、风雨雷电等随从。画面北侧露出房屋局部，下有二人，一为老者，一为武将打扮，恭迎众龙王雨师。画面的下部为人间场景，描绘的是人间运输、分配粮食以及庆祝丰收的场景。

3. 财神殿

北壁绘制的是财神及其随从肖像（图2.4.7），画面宽2.73米，高2.16米。财神坐于帷帐之中，头戴硬翅幞头，面容慈善，五绺长须，身穿红袍，左手持如意，右手置于右腿上，此处塑造的是文财神的形象。文财神左右为利市仙官。最外两侧为童子，左侧童子手捧净瓶，右侧是刘海，手托金蟾，腰挂金钱。财神身后两侧为和合二仙，左侧的拾得手捧盒，盒盖微开，内飞出数只红色蝙蝠；右侧的寒山手持莲花。财神身后还张挂有山水中堂。财神殿正壁的这种构图形式在蔚县老君庙的财神殿也出现过。



图2.4.8 蔚县六神庙财神殿东壁壁画



图2.4.9 蔚县六神庙观音殿北壁壁画

东、西壁画描绘的是财神出行、回朝图，画面宽3米，高2.25米。东壁（图2.4.8）整个画面背景为建筑和山水融合在一起，财神位于北侧建筑上方，建筑内利市仙官在清点账簿，运输财宝的队伍从远处的山峦间已经来到阶前，有用独轮车推着的，有牵着马匹的，有挑着担的。西壁描绘了财神的队伍把财产运输回来并入库的场景，财神位于南侧的上方，骑着马，身后有侍从背着珊瑚等宝物跟随。其前运输财物的队伍朝建筑物行进，建筑物前利市仙官正等候将财物入库。

东、西壁壁画中的建筑是西洋式建筑，表现的方法也比较独特，具有很强的透视感，尽管有些透视并不科学，如东壁壁画。西洋绘画的透视方法从明中期传入中国，民间壁画中得到运用是在清末，上文提及的陕西白云山白云观真武大殿前殿的真武故事图以及神木二郎山三教殿壁画都有相类似的表现手法，尤其是泰山岱庙道教壁画，这铺大型的清代道教壁画也运用了焦点透视的手法^{〔63〕}。

4. 观音殿

北壁描绘的是观音及其侍从的肖像（图2.4.9），画面宽3.06米，高2.16米。观音端坐中央，周围围绕云彩，头光、背光和身光。左侧身旁立散财童子，右侧立



图2.4.10 蔚县六神庙观音殿西壁壁画



图2.4.11 蔚县六神庙马王殿北壁壁画

仕女，被浓云围绕。身光两侧左，侧为二郎神，身子微侧，身后为其二侍从，一人为僧人打扮，一人手持三叉戟。右侧为关公，左手置左腿上，右手抚髯，身后立关平和周仓，关平手握青龙偃月刀。

东、西壁描绘的是观音救苦度厄的场景以及十八罗汉，画面宽2.92米，高2.3米。东壁画面为山水背景，人物、故事都分布在此背景之中。画面分为上下两部分，上部为观音救苦度厄的故事图，分为四个场景，观音位于画面上方，被圆圈圈住，每当人们遇到险要时刻，口中默念观音名号，观音就会及时出现救人于苦厄之中。故事来源于《观世音菩萨普门品》，每一个画面中都有题榜，题榜的内容就来自《观世音菩萨普门品》。画面的下部绘九个罗汉像，一字排开，罗汉像体态、神态、姿态不一，富有变化。西壁（图2.4.10）与东壁构图一致，绘画的内容也基本相同。

5. 马王殿

北壁描绘的是马王爷和其随从的肖像（图2.4.11），画面宽3.06米，高2.16米。马王爷端坐于帷帐中央，三头六臂，上面二手握双刀；中间二手左手持箭，右手持印；



图2.4.12 蔚县六神庙梓潼殿北壁壁画

下面二手左手握铃铛，右手托剑。左右二侍从，左侧托印袱，右侧托盘，盘中有一马。马王爷身前左右各坐一道士，道士身后有一侍从，手中托物。

东、西壁绘马王爷出巡与回朝图，为出队入队形式。画面宽2.88米，高2.28米。东壁为出队，马王爷骑在马上，二手举双刀，二手拉弓，做发射状；二手持枪，身后跟随有一人，手举旗帜。两侧二道士策马长驱，二童子跟随在马后。队伍前有二列辅元，或敲锣打鼓，或持杖，或扛旗。队伍最后为判官，左手托卷册，右手持笔。整个出行队伍安排在山水树林间。

西壁为入队，构图与东壁相呼应，整个氛围比较轻松，没有东壁紧张，马王爷的手中也并没有握武器。整个队伍很松弛地往回走。

6. 梓潼殿

梓潼殿供奉的是梓潼神。梓潼神又称文昌帝君，是掌管读书人功名文运之神，在元仁宗延祐三年（1316）被封为“辅元开化文昌司禄宏仁帝君”。壁画分布在北



图2.4.13 蔚县六神庙梓潼殿西壁壁画



图2.5.1 蔚县玄帝宫

壁和东、西壁。北壁绘梓潼帝君和随从肖像（图2.4.12），画面宽2.8米，高2.2米。梓潼头戴翼善冠，身穿绿龙袍，端坐于帷帐中央，左右分别站着天聋地哑，左侧手持如意，右侧手托文人录运册簿。帝君身后二侍从持扇而立。帝君身前左右各立一人，都手持卷轴。

东、西壁宽2.9米，高2.34米。东壁绘梓潼帝君巡视人间的场景。梓潼骑马立于云端，侍从为其牵马，身旁立二记录官，一记录官已经打开卷册，做记录状。马前立魁星，眼望人间。人间一书生坐于方桌前，左手托腮，右手置桌上，身前放白纸，做思索状，桌上放文房器具。桌前有一仆人正烧火煮茶，另一仆人从西洋建筑中出来，手托点心。

西壁绘书生拜谢梓潼帝君的场景（图2.4.13）。读书人高中状元，头戴乌纱，身穿红衣，拱手拜谢梓潼帝君，身前有案台，放置香炉、鲜花和贡品，其后跟随二侍从，再其后为三个衙役，其中二人持杖，另一人举伞盖。身后为西洋式的建筑。其画法与透视方式与财神殿东、西壁壁画相类似。

六神庙将观音、关帝、梓潼、财神、马王、龙母6位神祇组合在一起，形成一庙，具有功能上的多元性，比较符合民间的信仰需求。

六神庙的六个殿壁画都分布在北壁和东、西壁，除了观音殿壁画外，其他五个殿堂的壁画风格比较近似，应该是同一批画工绘制的。绘制的年代应该是清中期以后。



图2.5.2 蔚县玄帝宫北壁壁画

（五）河北蔚县玄帝宫壁画

玄帝宫（图 2.5.1）位于蔚县下宫村乡苏邵堡关帝庙内。^[64]关帝庙规模不大，为村庙，现由地藏殿、关帝殿和玄帝宫组成。地藏殿在关帝殿前，与关帝庙入口相对，坐南朝北，殿内中间新绘地藏王菩萨，东、西壁绘十殿阎王。玄帝宫在关帝殿上。

关帝庙不知建于何时，由乾隆二十一年（1756）所刻《重修关帝庙、地藏庙、玄帝宫、堡门楼碑记》^[65]：“关帝庙一座，地藏殿、玄帝宫各一所，不知创于何代，始于何年，迄今世远年湮，垣墙已见倾颓。”据此可知，关帝庙应该在乾隆年间之前就已经存在了。关帝庙与村堡内的文昌阁相呼应，乾隆三十一年（1766）的《修文昌阁、魁星楼、白衣庵、南堡门碑记》^[66]里写道：“国家崇龙祀典，文庙与武庙并建我堡，北有关帝庙，南无文昌阁、魁星楼何以培振文风乎？”民国十三年（1924）《重修武帝庙碑记》还称此庙为“武帝庙”^[67]。由此可见，村堡内崇尚文武之风，关帝庙的修建时间要早于文昌阁。

玄帝宫是楼阁式建筑，在关帝殿上建玄帝宫。玄帝宫北壁与东、西壁内绘壁画真武故事图。北壁绘真武大帝及其随众（图 2.5.2），高 3.5 米，宽 3 米。真武端坐正中央，披发，长须，面容宽厚，目光威严。内着金锁甲胄，外披黑色龙袍，腰束带，



图2.5.3 蔚县玄帝宫东壁壁画



图2.5.4 蔚县玄帝宫西壁壁画

右手举剑，左手竖指按剑置于胸前。赤足，右足着地，左足微抬，座前有龟蛇合体玄武。真武左右各有三列神像，最前一列为四大武将，左侧从内至外分别为马元帅（华光大帝）和温元帅（温琼）；右侧从内至外分别为赵元帅（赵公明）和关元帅（关羽）。这四大元帅在《北游记》^{〔68〕}中都被真武大帝收服，是三十六部将中的四位。第二列也为四人，左侧桃花女捧筒，身后有一侍女手捧印；右侧周公执北斗七星黑旗，身后一老者捧卷轴。第三列位于真武身后，左右各二，应该就是邓忠、辛环、温良、马善四位，这四位原本都出现在《封神演义》中。在蔚县北极宫真武壁画中绘有“收邓忠、辛环”“温良、马善服”^{〔69〕}的画面，描绘这四位被真武收服的场景。

东、西壁都以界格分割画面，高都为3.2米，宽2.8米，左右各9幅，分三层。东壁（图2.5.3）绘制的内容是真武出生前及出生后身为太子的真武在目睹了生、老、病、死的人生境况下，他毅然离家修道，最后得到玉皇大帝帮助。在界格的南侧都有题榜，东壁（北—南）题榜为：

北遇僧人	太子离朝	玉皇赐剑
东遇老人	南遇病人	西遇死人
梦吞日月	五龙吐水	太子入学

东壁壁画识读的顺序是：梦吞日月－五龙吐水－太子入学－东遇老人－南遇病人－西遇死人－北遇僧人－太子离朝－玉皇赐剑。

西壁（图 2.5.4）绘制的内容是真武修道、收魔除妖以及最后成圣的故事，形式和东壁是一致的。壁画界格的北侧都有题榜，西壁（南－北）题榜为：

收服龟蛇	怒斩么（魔）女	五龙捧圣
天神赐甲	观音磨针	寡（刮）肉喂（喂）鹰
猿猴指路	剑指成河	二虎把洞

根据真武故事的顺序，可知壁画的识读顺序是：猿猴指路－剑指成河－二虎把洞－刮肉喂鹰－观音磨针－天神赐甲－收服龟蛇－怒斩魔女－五龙捧圣。整个画面识读顺序与西壁稍有不同。

从图像的来源来看，可看出壁画与佛传故事图（如东壁壁画）、佛教本生故事图（如刮肉喂鹰）等之间的联系。肖海明考察的蔚县北极宫真武壁画比此处玄帝宫门楼真武故事壁画要丰富些，共有 48 幅，但从图像的来源来看，佛教图像的影响非常明显^[70]。

关于壁画的绘制年代，《蔚州寺庙壁画》认为是清代绘制的^[71]。从整体绘画风格来看，如北壁桃花女身后的侍女形象，她服饰和造型，都具有典型清代的特点。玄帝宫的这几铺壁画画面较新，而且内容较蔚县北极宫真武壁画简略，其绘制年代应该晚于北极宫壁画^[72]。据现有碑文可知，从建筑的重修历史来看，玄帝宫在乾隆二十一年（1756）和民国十三年（1924）^[73]进行过重修。北极宫内的壁画更有可能是民国十三年（1924）重修的时候绘制的，尽管在碑记中只录入了石匠、木匠、泥匠的姓名，没有画匠的名字，但整体来看，玄帝宫壁画应该是在此次重修时或 1924 年前后绘制的。

注释

- [1] 王辉:《河北省现存寺观壁画的分布与题材》,《文物春秋》2000年第6期。
- [2] 蔚县博物馆:《蔚州寺庙壁画》,科学出版社,2013。
- [3] 蔚县博物馆:《蔚州寺庙壁画》,科学出版社,2013。
- [4] 河北文物研究所、蔚县博物馆:《故城寺壁画》,科学出版社,2011。另可见郝建文:《蔚县故城寺明代壁画》,《当代人》2010年第12期。
- [5] 李淞主编《道教美术新论——第一届道教美术史国际研讨会论文集》,山东美术出版社,2008。
- [6] 程长进、尚珩、关琪:《蔚县真武庙调查报告》,《文物春秋》2014年第5期。
- [7] 戴建兵:《府县乡里百工:蔚县夏源关帝庙壁画》,天津古籍出版社,2013。
- [8] 胡春涛:《河北蔚县暖泉老君观三清殿壁画的考察与相关问题的研究》,《艺术探索》2012年第1期。收入本书时对老君观的其他殿内壁画进行了补充。
- [9] 李卫“序”,清王育塬修,李舜臣等纂《察哈尔·蔚县志》,成文出版社,1968,第1页。张鸣均“序”也有相类似的话:“虽边邑,实拱卫京华重地,关隘险要,北门之锁匙”,见第4页。
- [10] 清庆之金、杨笃等编《察哈尔省·蔚州志》,成文出版社,1968,第60页。
- [11] 蔚县博物馆:《蔚州寺庙壁画》,科学出版社,2013,第83页。
- [12] 图中文财神左侧有卷轴“天官赐福”,但图中三神非天、地、水三官,中间财神为比干,他曾赐封号天官文财尊神。
- [13] 蔚县虚仙飞泉观位于下官村乡浮图村南的玉泉山,本为一处寺庙,元初为道士侵占,辛酉年的圣旨发布后,由飞泉观道士固志进归还。见蔡美彪编著《元代白话碑集录》,科学出版社,1955,第28页。
- [14] 蔡美彪编著《元代白话碑集录》,科学出版社,1955,第28页、第29页。
- [15] 元祥迈:《辩伪录》卷三,载《大正藏》第52册,CBETA电子佛典Rev.1.14(Big5),2007,第764页。
- [16] 以阿拉伯数字代表从第一化至第八十一化。
- [17] 序号所处位置见上文“三清殿壁画分布图”。
- [18] 康熙六年本藏于国家图书馆古籍部,乾隆四十五年本是康熙六年本的重刊本。杭州本和太清宫本的情况可参见:吉冈义丰《太上八十一化図について》,《印度学仏教学研究》第七卷第一号(通卷第13号),日本印度学仏教学会《東洋大学における第九回学術大会紀要》(一),1958;吉冈义丰:《道教と佛教》第1(道教の研究第三),日本学术振兴会,1959,第180-185页;福井康顺:《老子化胡经の诸相》,《中国佛教史学》2卷1号,1938,第94-95页;福井康顺:《道教的基础的研究》,法藏馆,1987,第304-305页。康乾本和杭州本、太清宫本祖师图之间的不同表现在排列顺序上,相对而言,康乾本的真人图排列要整齐些,依次为:玄元十子中的六人、全真教北宗五祖、七真、南宗五祖、原阳赵真人、长春刘真人、遇妙邱真人、普济喻真人、弘道宋仙卿、普教(穀)杜真人、泥(致)一即真人、妙应李真人。
- [19] 2004年立于戏楼前的《重建暖泉砂子坡老君观戏楼碑记》中也提道:“该戏楼兴始于金代之老君观,(与)古寺庙相对而建,戏楼约建于明朝晚期……”
- [20] 柴泽俊编著《山西寺观壁画》,文物出版社,1997,第72页。
- [21] 王健等《中国通宝币制史稿》,人民出版社,1999,第246页。
- [22] 《潍坊杨家埠年画全集》编委会编《潍坊杨家埠年画全集》,西苑出版社,1996,第19页。
- [23] 方若药:《言钱别录》载,载桑行之等《说钱》上海科技教育出版社,1993,第856页。

- [24] 俞樾《茶香室丛钞·续钞》卷二十二,载《续修四库全书》编纂委员会编《续修四库全书》第1198册“子部杂家类”,上海古籍出版社,2002,第577页。
- [25] 《玄天上帝启圣录》,见涵芬楼本《正统道·洞神部·记传类》
- [26] 《蔚州志》卷六“建置志”,成文出版社,1968,第78页。
- [27] 康熙五十八年(1719)《重修蔚州北城玉皇阁碑记》载“有城即有阁,阁因城而建。初未曾祀神也。”邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第101页。
- [28] 康熙五十八年(1719)《重修蔚州北城玉皇阁碑记》,邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第101页。明万历四十二年(1614)《蔚萝重修北城垣玉皇阁神祠碑志铭》(邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第93页)也提到此事,碑文缺损,未见放置玉皇像的时间。
- [29] 建筑可参考赵鸣《古城名刹蔚州玉皇阁》,《古建园林技术》1997年第4期。
- [30] 王辉:《河北省现存寺观壁画的分布与题材》,《文物春秋》2000年第6期。
- [31] 蔚县博物馆:《蔚州寺庙壁画》,科学出版社,2013,第7页。
- [32] 赵伟:《道教壁画五岳神祇图像谱系研究》,文化艺术出版社,2013。
- [33] 《灵宝度人经·元始洞玄》。
- [34] 《三才定位图篇目》。
- [35] 《道法会元》卷八七罗列了这三十六雷神名号。
- [36] 《重修蔚州北城玉皇阁碑记》,碑现立于玉皇阁内。
- [37] 蔚县博物馆《蔚州寺庙壁画》(科学出版社,2013,第7页)认为玉皇阁内的壁画是明代绘制的。
- [38] 《美术观察》2009年第8期。
- [39] 国家文物局编《第三次全国文物普查百大新发现》,文物出版社,2011,第98-99页。
- [40] 戴建兵:《府县乡里百工:蔚县夏源关帝庙壁画》,天津古籍出版社,2013。
- [41] 康熙五十三年(1714)《创建碑记》,戴建兵:《府县乡里百工:蔚县夏源关帝庙壁画》,天津古籍出版社,2013,第22-26页。
- [42] 据《创建碑》的碑阴可知原关帝庙有:山门、钟鼓二楼、正殿、配殿以及后禅房、小正房、抱厦房等建筑。见戴建兵:《府县乡里百工:蔚县夏源关帝庙壁画》,天津古籍出版社,2013,第23页。
- [43] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第95页。
- [44] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第103页。
- [45] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第130页。
- [46] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第497、501页。
- [47] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第109页。
- [48] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第505页。
- [49] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第136页。
- [50] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第145页。
- [51] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第153、155页。
- [52] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第149页。
- [53] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第507页。
- [54] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第509页。
- [55] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》,广西师范大学出版社,2009,第119页。

- [56] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》，广西师范大学出版社，2009，第127页。
- [57] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》，广西师范大学出版社，2009，第157页。
- [58] 邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》，广西师范大学出版社，2009，第547页。
- [59] 戴建兵：《府县乡里百工：蔚县夏源关帝庙壁画》，天津古籍出版社，2013，第22-23页。
- [60] 戴建兵：《重修庙楼殿楹联碑记》，载《府县乡里百工：蔚县夏源关帝庙壁画》，天津古籍出版社，2013，第26页。
- [61] 戴建兵：《府县乡里百工：蔚县夏源关帝庙壁画》，天津古籍出版社，2013，第4页。
- [62] 清王育楙修，李舜臣等纂《蔚县志》，乾隆四年（1739）刊本（成文出版社，1968，第137页）载“在县城隍庙东”有个四神庙。而城隍庙据县志“在县治西北旧草场西”，始建于康熙五十二年（1713）。清庆之金、杨笃等纂修《蔚州志》光绪三年（1877）刊本（成文出版社，1968，第88页）载四神庙“在城西北隅”。
- [63] 张朋川：《泰山岱庙道教壁画的制作年代和艺术发展源流》，《艺术百家》2012年第5期。
- [64] 下官村乡地处蔚县西南部，西与山西广灵县接壤，北与暖泉镇相邻，东与宋家庄镇相接。
- [65] 现立于地藏殿前。碑记见邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》，广西师范大学出版社，2009，第293页。
- [66] 现立于地藏殿前。碑记见邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》，广西师范大学出版社，2009，第295页。但据碑文来看，应该是该村堡文昌阁的遗碑，庙被毁，移至地藏殿前。
- [67] 碑记见邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》，广西师范大学出版社，2009，第301页。
- [68] 《北游记》又名《北方真武玄上帝出身志传》《玄帝出身志传》，是明代余象斗的神魔小说，主要讲的是真武得道后降妖除魔的故事。
- [69] 蔚县博物馆：《蔚州寺庙壁画》，科学出版社，2013，第150-151页。
- [70] 肖海明：《河北省蔚县北极宫真武壁画研究》，李淞主编《道教美术新论——第一届道教美术史国际研讨会论文集》，山东美术出版社，2008。
- [71] 蔚县博物馆编《蔚州寺庙壁画》，科学出版社，2013，第267页。
- [72] 北极宫真武壁画很可能是民国四年（1915）重修时绘制的，见肖海明《河北省蔚县北极宫真武壁画研究》，李淞主编《道教美术新论——第一届道教美术史国际研讨会论文集》，山东美术出版社，2008，第420页。
- [73] 《重修关帝庙、地藏庙、玄帝宫、堡门楼碑记》《重修武帝庙碑记》两碑都存于庙内。碑铭见邓庆平编录《蔚县碑铭辑录》（广西师范大学出版社，2009，第292-293页、第300-301页）。

第三章

甘肃道教壁画的考察与研究^[1]

石窟寺壁画在甘肃省境内最为集中，包括敦煌莫高窟、永靖炳灵寺等石窟内都留存有丰富的佛教壁画，这些石窟壁画是丝绸之路上的艺术瑰宝。相比较而言，甘肃寺观壁画的遗存比较有限，比较有名的如乐都瞿昙寺壁画、永登妙音寺明代佛传壁画、红城感恩寺壁画、夏河拉卜楞寺壁画等，多数为藏传佛教的寺庙壁画。

道教和道教艺术在这一地区不及佛教和佛教艺术的传播与发展，道教初传时期就已在榆中兴隆山兴建宫观，从唐代以来，陇东、陇南一直是道教在甘肃比较兴盛的地区，迄今为止平凉崆峒山、泾川回山王母宫以及环县兴隆山都是这一地区的道教圣地。现存道教壁画主要集中在陇东地区，包括下文要考察的三处道教壁画，两处是平凉紫荆山、崆峒山，都位于平凉地区，还有一处位于兰州的金天观。这三处壁画的主题都为老子八十一化图，与全真教在这一区域内的传播有关系。

（一）平凉庄浪紫荆山老君庙壁画

1. 紫荆山老君庙

庄浪县位于泾渭之间的关山西麓，现为甘肃省平凉市的下辖县。在元以前尚未有建置^[2]，太宗二年（1230）冬十一月，置庄浪路^[3]。至元二十六年（1289）改隶安西省^[4]。大德八年（1304）二月，降路为州^[5]。明洪武八年（1375）改州为县，属平凉府静宁州^[6]。



图3.1.1 庄浪紫荆山入口



图3.1.2 重修后的紫荆山三清殿

紫荆山（图 3.1.1）位于庄浪县城南，为水洛南北两河的交汇处，山阳是水洛城东墙，山阴呈斜坡。紫荆山的地理位置和得名缘由在《静宁州志》卷一“山川”中有记录：“紫荆山，在水洛城内，以紫荆树遍山故名，上有玉虚诸宫，楼台掩映，青翠夺目，四时游人玩赏。”^[7]

紫荆山上的寺观始建于何时难以确考，平凉市文化局、平凉市博物馆、庄浪县博物馆、崇信县博物馆于 2005 年 10 月清理出庄浪县水洛城释迦院塔地宫，并出土有北宋元祐元年（1086）石棺^[8]。由此可知，紫荆山上在宋代有佛教活动的踪迹，佛教是否要比道教早立足于紫荆山，或佛道同时共存一山，由于没有早期的文献资料作为支撑，不得而知。紫荆山上现存两块乾隆年间的碑刻记载的是道教事，一块为乾隆三十三年（1768）的《大真人讳阳慧号秀峰懿行碑》，碑文记载乾隆乙丑年（1745）修理过一次紫荆山道院；另一块为乾隆四十年（1775）的功德碑，提及增修补葺事：“迨后皇建补葺，并增修祠庙，一见之明天启、成化等年，一见之朝代世其……”“皇建”为西夏襄宗李安全的年号。除此，关于紫荆山上佛道寺观的存废情况，没有过多的资料。

紫荆山道院三清殿（图 3.1.2）有玉虚宫、十王殿、文昌楼、关帝庙、显圣阁、药王洞等。

2. 壁画内容的辨析

甘肃平凉庄浪紫荆山老君庙壁画表现的题材是老子八十一化图，是现存不多的

几处老子八十一化图的重要遗存之一，对它进行相关研究可以加深对老子八十一化图传播、发展历史的认识。

老君庙壁画原位于紫荆山三清殿。此处研究的对象老君庙壁画并不在原址紫荆山，而是保存在平凉博物馆，为20世纪80年代从庄浪紫荆山三清殿遗址上取回修复的^[9]，现在只存22幅，《甘肃庄浪紫荆山老君庙壁画》一书刊发了其中的16幅图^[10]，并附有原平凉市博物馆馆长刘玉林的简短介绍文字^[11]。

《甘肃庄浪紫荆山老君庙壁画》一书（以下简称《老君庙壁画》）抄录了壁画的题榜，但这些题榜与画面内容并不对应，并非画面表现的内容，它实际上和画面内容错开一位，下面表格补正了题榜内容。

表格 1

《老君庙壁画》所录题榜	《老君庙壁画》中的页码	补正后的画面内容
款残	第9页	第二十一化过函关
款残	第16页	第二十五化会青羊局部 ^[12]
款残	第11页	第二十七化入颍宾局部 ^[13]
三十三化摧剑戟 ^[14]	第12页	第三十一化起青莲、第三十三化摧剑戟
三十五化 ^[15] 泰山	第5页	第三十六化降外道
三降外道	第2页	第三十七化藏日月
四十三化自作佛(舍卫国) ^[16]	第7页	第四十二化入摩竭
十五化弘	第4页	第四十四化赐丹方
十七化嗅(叹)猎(犹)龙	第1页	第四十六化授真经
第四十九化胤四真	封底	第四十八化扬圣德
五十九化说北斗经	第13页	第五十八化职正一
十化授	第6页	第六十二化拯民灾
六十五化建安化	第8页	第六十四化封寇谦
光醮坛	第3页	第六十六化毗摩城
款残	封面	第七十八化明崖壁局部? ^[17]

紫荆山老君庙的壁画当初在绘制的时候应该也是按 1-41 化和 42-81 化分壁绘制的^[18]，从这个表格来看，画面和题榜出现了错位的现象，大致规律是：壁画题榜序号要加一位才能与画面相符的情况属于 1-41 化范围之内，而壁画的题榜序号往往减一位才能和画面相符的情况集中于 42-81 化范围之内。

现老子八十一化图遗存中图像和题榜错位有几例，如，甘肃平凉崆峒山老君楼的老子八十一化图少画了第四十化图，这样一来从第四十化开始，图像和题榜出现错位^[19]；陕西合阳青石殿老子八十一化图的浮雕上偶有题榜，图像和题榜有错位，从第五十七化之后题榜序号要减一位才能与图像内容相符^[20]；山西高平清梦观壁画从能辨别的图像看，第 1-39 化题榜和图像大致能对应上，第四十化画面有题榜，但图像表现的是第四十一化的内容^[21]，西壁、北壁西能看清图像的第六十二化至第六十八化、第七十四化至第八十二化题榜和图像都存在错位现象^[22]，题榜序号要减一位才与画面相符。

回到甘肃庄浪紫荆山老君庙壁画中所存在的错位现象，其情况或与以上所介绍的有一致之处。庄浪紫荆山老君庙壁画 1-41 化的区间中有可能少绘了第三十二化图^[23]，也由此在这个区间内图像和题榜发生错位现象；在 42-81 化的区间内所出现的错位现象与山西高平清梦观壁画西壁、北壁西错位的现象相同，题榜次序需减一位才能与图像内容相符合^[24]。

3. 壁画风格的考察

仔细观摩庄浪紫荆山壁画残块，发现其中存有两种不同的风格，其不同点具体表现在：

表格 II

	线型	色彩	技法	实例
风格 I	色线；细腻、轻盈	赭石（线）、胭脂红（衣服）、绿色（衣服）	脸部有晕染（变色）；衣服罩染、线隐约可见	第 31 化、第 33 化、第 36 化、第 37 化、第 42 化、第 44 化、第 46 化、第 48 化、第 58 化

续表

	线型	色彩	技法	实例
风格Ⅱ	墨线；刚硬、顿挫	黑（线）、大 红（衣服）、 绿色（衣服）	脸部无晕染（不变色）；衣服平涂、色不压线	第21化、第25化、第27化、第62化、第64化、第66化、第78化

表格Ⅲ

风格Ⅰ				
风格Ⅱ				

从色彩运用来看，风格Ⅰ中人物衣服的色彩以胭脂色、绿色为多，偶有花青色，色彩整体上更沉稳；风格Ⅱ中人物衣服的色彩以大红色和草绿色为主，色彩感新鲜、跳跃，尤其是大红色的运用。从色彩渲染的方法来看，风格Ⅰ中衣服多以层层罩染为主，色压住线条，线条隐约可见，脸部多用铅粉，有变色现象；风格Ⅱ中人物的衣服多采用平涂的方法，色不压线，衣纹线清晰可见，脸部或不用色，基本未出现风格Ⅰ中的变色现象。这些区别在以上所列图例中能一一见到。从整体来看，风格Ⅰ略为高古，风格Ⅱ更显匠气。

出现以上风格的差异可以有两种解释：

一种是由不同的画工绘制。由不同的画工群体分绘两壁，在中国古代有这样的传统，美术文献对此有所记载，如：宋代寺观壁画名手武宗元在绘制南三圣殿和中岳天

封观壁画时曾与洛阳画家王兼济分工合作过，武宗元画东壁，王兼济画西壁^[25]。武宗元和王拙也有过合作，画史上有记载^[26]。从以上的文献来看，宋代以来寺观壁画的绘制，尤其是出队、入队形式的壁画往往各有分工，每一群画家只负责一面墙壁的绘制，有协调有竞争。庄浪紫荆山壁画如果是由两批画家分壁完成的，那风格Ⅰ、风格Ⅱ就应该分属南壁和北壁，按 1-41 化和 42-81 化的排布规律，两个组合应该分别在南壁和北壁的位置，但从以上对风格的划分来看，南壁既有风格Ⅰ也有风格Ⅱ，北壁这两种风格也共存，无论怎么排布，都无法截然地将现有两种风格还原在南、北两壁上。如果由两批画工完成但不按南北壁进行分工，但至少最后的风格需要有人进行协调使画面保持相对的完整与统一，但画面风格的差异似难以解释。如果是分别由同一画工群体的师傅和徒弟所绘，看似能解释上面的疑问，但为什么风格Ⅰ中一个很大的特点就是脸部的颜色都变成黑色，而风格Ⅱ却基本上没有这样的情况出现呢？按说同一批画工所使用的材料如颜料应该是统一调配的，要么都变色，要么都不出现变色情况。另外，由师傅和徒弟分别绘制壁画，其不同处应该是在娴熟程度上有所区别，而不应该在绘画技法上有很大的差别^[27]。所以，由不同画工分壁绘制而造成风格的不同似难以有效地解释现有现象。

另一种解释就是风格Ⅰ、风格Ⅱ分属不同时期所绘。但为什么两种风格能共存一殿，为什么两种风格却在造型方面有类似的地方，这些问题可以结合佛道争辩后老子八十一化图遭销毁的大背景试作推演。从已知的信息来判断，正壁（东壁）中央应该为三清塑像或老君像^[28]，塑像两侧为真人图，所谓“三元图”实际上是塑像两侧的真人图^[29]，而老子八十一化图分列于南、北两壁，关于这两壁老子八十一化图的结构安排、排列顺序，可以试作推测^[30]。

表格Ⅳ

北壁（西－东）										南壁（东－西）									
51	50	49	48	47	46	45	44	43	42	40	39	38	37	36	35	34	33	32	31
52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
71	70	69	68	67	66	65	64	63	62	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11
72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

以上是南、北壁画分布的推测结构图，阿拉伯数字代表老子八十一化图在南北壁上的序号，数字下有单横线的代表风格Ⅰ，数字下有双横线的代表风格Ⅱ。第四十一化在图表中没有表现出来，因为它的安排与否基本上不影响整个结构布局^[31]。

这种复原图可以解释为什么两种风格能共存一殿和为什么两种风格又有共同之处两个问题。通过两个图表可以看出，风格Ⅰ的画面除了第五十八化图外其余都集中在两壁最上一排。有可能庄浪老君庙壁画是在官方下令销毁老子八十一化图的时候遭到破坏的，但最上一排由于太高^[32]，在实施的过程中并没有刷洗，或者说没有彻底刷洗，所以也没有遭到毁灭性破坏而相对保存元代原貌，此其一。另外一点，壁画的所采用的毁坏手段应该是刷洗，这可以在祥迈《辩伪录》中找到依据：

“丁巳年秋八月少林长老金灯长老再上朝廷，阿里不哥大王特传圣旨：道家前来做下八十一化图，破坏佛法并余谤佛文字，有底板木，烧毁了者。有塑着底，画着底，石头上刻着底，先生每不依旧时体例里底，并与坏了者，刷洗了者，磨了者，委付今上皇帝如法行了者。”^[33]另外还有一则提及对待壁画所采用的手段：“明年至日月山。俾中山府干明寺长老志公奉旨乘驿随处改正。通四十九处。塑者碎之画者洗之。”^[34]与对待雕版、塑像、石刻等诸如“烧毁”“坏”“碎之”“磨”等采用的手段不同的是对待壁画的方法，刷洗后还可能在原壁面上留下细微的痕迹，庄浪紫荆山壁画中的有些画面或许就是这种手段下留下的细微的痕迹，如《甘肃庄浪紫荆山老君庙壁画》一书的第三页提到“第六十六化毗摩城”等背后隐约有线条，像是刷洗后留下来的痕迹。这为后代在原有基础上重新绘制奠定了基础，也就是说为什么风格Ⅱ与风格Ⅰ在造型上有相近之处，原因也就在这——它是在元代绘画的底子上进行绘制的，在造型上保留了原有壁画的某些特征。

又回到上文图像和题榜错位的问题上，之所以出现这样的情况，从补绘的角度或许也能得到一些解释。后代在残存的壁画基础上补绘，题榜为后代所加，也是因为后来所加，在题榜的书写顺序上，就出现了更多的错位，这与元代所安排的次序不完全相同。

4. 壁画年代的考证

关于庄浪紫荆山老君庙壁画的绘制年代问题，有多种说法。《甘肃庄浪紫荆山老君庙壁画》一书认为是元代壁画。杨拴平《紫荆山〈老子八十一化图〉》一文介绍：

“1995年，省文物局专家组对壁画进行鉴定，认为是元代道教壁画，部分画面局部有明代补绘痕迹，具有很高的文物艺术价值。”^[35]李淞先生认为是元或明初^[36]。另柳国隆在《紫荆山》一文中介绍：“1979年毁掉的老君殿，传云始建于唐，采用全龙科九檩带转款式，据说顶梁柱为铁蒿杆。殿内雕塑颇似云崖寺石窟，壁画最晚者出自明人之手，平凉博物馆现存该殿壁画残片。”^[37]以上观点缺乏详细的考证，关于壁画年代问题需要做进一步的分析。

笔者在上文已将残存壁画进行了风格分类，而且就其造成风格分化背后的原因提出了新的解释，重要的一点是：它们为不同时代的产物，风格Ⅰ是元代绘制的，而风格Ⅱ是在参照了风格Ⅰ的基础上，于后代绘制完成的。接下来要论证的是：以上的推测在多大程度上能站得住脚，即风格Ⅰ是否是元代绘制的，而风格Ⅱ是明代何时绘制的。

首先考察风格Ⅰ。

按照上文的推测，属于风格Ⅰ的画面都位于南、北壁的最上方，在元代至元年间老子八十一化图遭受冲击的时候，这些图更多地保留了下来，因而在风格上更多的具有元代绘画的风貌。

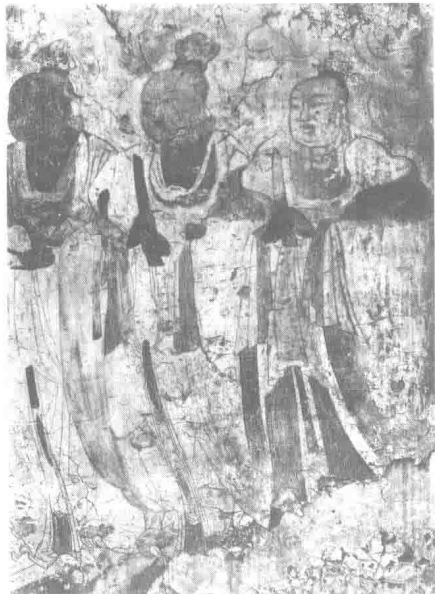




图3.1.3 紫荆山三清殿正壁右侧的真人像

以下从宗教壁画人物的头部造型来加以阐述。从元、明宗教壁画人物造型的整体趋势来看，明代宗教壁画在继承元代宗教壁画的基础上，将原有的风格进一步程式化。这体现在人物头形的塑造上，元代壁画的人物形象下巴更厚，颌更宽，整个脸型呈方正；而明代神像颌更短，脸型呈圆长。紫荆山残存的壁画中有一幅位于正壁右侧的最大的真人像（图3.1.3），持笏侧立，头部造型具有元代宽厚、肥硕的特点。可以将紫荆山真人像与其他元、明时期的宗教人像进行比较，如：

表格 V

元代壁画	明代壁画
 <p>甘肃紫荆山</p>	 <p>北京法海寺</p>
 <p>稷山青龙寺</p>	 <p>新绛稷益庙</p>
 <p>洪洞水神庙</p>	 <p>河北毗卢寺</p>
 <p>芮城永乐宫</p>	 <p>繁峙公主寺</p>

上图展示了元、明壁画人物头部造型的区别,选取的是元、明时期宗教性质壁画中的人物形象,元代壁画选取的是稷山青龙寺腰殿、洪洞水神庙、芮城永乐宫三清殿朝元图^[38]。由上比较来看,紫荆山壁画中的风格Ⅰ符合元代宗教壁画的造型风格。而且从一些细节判断紫荆山壁画应该属于未形成程式化之前的作品:脸部丰满,身披宽大松散的道袍,眼睛细小,呈括号状,没有后来神像的富有波折,也没有后来神像的厚眼睑^[39]。同为侧立的神像,紫荆山的壁画中的人物形象多为七分脸,而后来的都为六分脸^[40],这既不同于14世纪的元代壁画,也与明代壁画有区别。从耳垂的表现来看,呈圆形,这与元代壁画的表现程式一致,不像明代神像的耳垂呈下拉的椭圆形。以上采用的是归纳方法来阐述,更多地展现了一种大体的发展趋势,从这种发展趋势中能大致确定紫荆山风格Ⅰ壁画在元明时期发展序列中的位置。

由以上论述判断,紫荆山壁画中的风格Ⅰ应该属于元初时期的作品。佛道之间的那场斗争是这铺壁画招致破坏的直接原因。紫荆山佛家活动场所主要集中在北麓^[41],道教活动场所集中在山脊,占地最广,但山上的寺观始建于何时以及存废情况难以确考^[42]。关于元初整个陇东地区的佛道关系,可以从相关文献中得到一些讯息。《辩伪录》卷三载:“随路先生每将合毁底经文并印板,至今藏着却不曾毁了,更保定、真定、太原、平阳、河中府、王祖师庵头、关西等处,存《道藏》经板。”^[43]由此可知,元初老子八十一化图的流传范围集中在中国的北方,河北、山西、陕西、甘肃等地,庄浪即属于关西^[44]之内。陇东地区金末元初佛道之间的关系和其他北方地区一样也处于比较紧张的状态,原因是全真教在发展自身势力的时候,侵占了佛教寺庙的用地,直接损害了佛教的利益,《辩伪录》卷三罗列了很多全真教弟子侵占佛教寺庙和土地的例子,其中一例是:“崆峒山下院田地栗园。吴先生盖观占守。”并言:“如此等例宁可具词。其余东平、济南、益都、真定、河南、关西、平阳、太原、武朔、云中、白雪、辽东、肥水等路。打拆夺占碎幢磨碑难可胜言略知名者五百余处。”^[45]崆峒山位于平凉市的西郊,以上这些文献记载了在金末元初陇东地区佛道之间紧张的关系状况,由此也不难理解老子八十一化图在这一区域广泛的流传^[46]。

而且结合佛道辩论的历史事件来推断,甘肃庄浪紫荆山的这一部分壁画可能是在老子八十一化图创制的1232—1255年的时间段内绘制而成的。



图3.1.4 甘肃庄浪紫荆山壁画第二十一化“过函关”

其次考察风格Ⅱ。

纵观紫荆山老君庙壁画，发现风格Ⅱ的图像中蕴含一些明代的因素。从服饰的角度，很容易识别的是一幅款残的壁画，描绘的是第二十一化“过函关”（图3.1.4）。老子西出函谷关，坐于牛车之上，两侧有持笏真人及童子，尹喜于牛车前作揖跪拜。从画面分析，这一幅和其他属于风格Ⅱ的壁画是同时绘制，不存在后来补绘的情况，因为这幅画的细节如衣服线纹的转折处、岩石的勾勒、皴法等与其他风格Ⅱ的壁画都有一致之处。画面左下角的尹喜头戴乌纱帽，身着长服，腰系蓝色腰带，是明朝官服打扮。此处人物的着装对于辨别壁画的绘制年代有重要作用。乌纱帽是用乌纱制作的圆顶官帽，为明朝百官公服。《明史》第四十三“舆服三·文武官常服”中记载：“洪武三年定，凡常朝视事，以乌纱帽、团领衫、束带为公服。”^{〔47〕}明代



图3.1.5 甘肃庄浪紫荆山壁画第二十五化“会青羊”局部



图3.1.6 甘肃庄浪紫荆山壁画残款局部

开国皇帝朱元璋定都南京后，于洪武三年（1370）做出决定：凡文武百官上朝办公时，一律要戴乌纱帽、穿圆领衫、束腰带。从尹喜的衣着分析，确为头戴乌纱帽，腰际束带，衫亦似为圆领，其服饰符合明初规定的朝服特点。图中尹喜是半侧面形象，乌纱帽两旁的展角呈纵势分布，似为不妥，但这样画，可能是为了避免展角一侧挡住耳朵、面颊。

再来考察女性装戴及造型风格。庄浪紫荆山壁画中出现妇女形象不多，有第二十五化“会青羊”（图3.1.5）、《甘肃庄浪紫荆山老君庙壁画》一书第10页款残（图3.1.6）、第三十七化“藏日月”（图3.1.7）等。从身份来看，画面上的女性都为陪侍；从发髻看，三图分别为高髻、三小髻和双髻^[48]。《明史·舆服志》“士庶妻冠服”对女性的发髻做了规定：“女子在室者，作三小髻，金钗，珠头，窄袖褙子。凡婢使，高顶髻，绢布狭领长袄，长裙。小婢使，双髻，长袖短衣，长裙。”^[49]从所



图3.1.7 甘肃庄浪紫荆山壁画第三十七化“藏日月”

着服饰来看，也为长袖长裙，与“舆服志”中所载基本相符。这些发髻服饰形式都符合明代女性角色的特点^[50]。

接着从女性造型风格的演变探讨风格Ⅱ中的明代因素。元代人物造型多继承唐宋的风尚，人物头部造型宽博，尤其是壁画中的女性人物尤其如此。明初仕女画的人物造型一般沿承宋元以来的风尚，但面容趋于清瘦，身姿趋于瘦削，到成化至嘉靖年间，这种风格得到强化，唐寅、仇英为代表，尤求步随其后。到晚明则出现了以陈洪绶为代表的变形风格。清中期的嘉庆、道光年间，仕女画获得较大的发展，此时的仕女形象形成了一种概念化、程式化的风格：鹅蛋脸、八字眉、细长眼、樱桃小口、长颈、削肩、细腰，给人纤瘦柔媚、弱不禁风的感觉，并带有凄婉感伤和病态美的审美情趣，余集、改琦、费丹旭等人可为代表。元至清的女性造型特点总体上是由元代女性脸型方宽，明代女性脸型圆长，而至清则变为尖削的趋势发展；而身姿逐渐地向柔弱、妖媚方向发展。这些风格的演化不惟文人、宫廷画风，也影

响到整个民间艺术的审美趣味。紫荆山壁画Ⅱ中女性人物的脸型呈长椭圆状，从姿态上来看，身板端直，人物形象端庄、质朴，从风格来看比较符合明代的风尚。

综上所述，风格Ⅱ人物形象在服饰、妆戴、造型特征上都符合明代的特点，由此可判断风格Ⅱ的壁画应为明代绘制。

1281年以后，老子八十一化图从元代社会中消失，但在15世纪后渐渐浮出，一个重要的原因是明初对道教及道经的态度渐为宽松^[51]，而正统年间（1436—1449）重新编修《道藏》，将大量被列入元代禁毁名录中的道经重新编入《道藏》，这一讯息提示老子八十一化图复出的可能。15世纪上半叶复出的老子八十一化图，应该在16世纪，更确切的应该是在明嘉靖和万历年间得到大肆地流布^[52]。有信息表明，明嘉靖的天妃宫道士李得晟（妙应李真人）或有意识地借重了龙虎山上清宫的正一派道士邵元节在明世宗朝的显赫威望，重刻和推广老子八十一化图^[53]。

以上简单回顾了老子八十一化图在明代复出的历史，这些背景资料有助于推测庄浪紫荆山壁画重绘的时代。另根据现存碑刻资料大体可知紫荆山道院在皇建（西夏襄宗李安全年号）、明天启、成化等年以及乾隆乙丑年（1745）等得到整修和补葺^[54]，老君庙的壁画或许就是在其中的哪一年得到重绘，而这个时间或为16世纪的嘉靖年间（1522—1566）至17世纪初的天启年间（1621—1627）。

5. 结语

相比道教的其他流派而言，全真教更擅长于运用图像来宣扬教派精神。金末元初全真教以丘处机为教派无上荣光的宣化思想激发了制作老子八十一化图的兴趣。而全真教势力在膨胀过程中与佛教的利益冲突，以及夹杂着蒙古族入主中原过程中对宗教政策的宏观调控等措施的施行，导致了老子八十一化图在元代遭受禁毁的命运。紫荆山壁画位于佛道争锋的关西地区，在这一历史背景之下也不免备受冲击，它承载着来自佛道斗争和政治方面的压力，致使其随后消失近百年。紫荆山老君庙的壁画自然在这场运动中遭受损坏，所幸仍然保留了某些痕迹，这成为明代新形势下在元代痕迹基础上重绘老子八十一化图的契机，也因此我们所探讨的对象杂糅了元代与明代两个时代的风格，但却保持了造型等方面的相似性。来自明代新时代新政治的讯息也同样在庄浪紫荆山上的老君庙中得以体现，在元初被损毁的墙壁上重

绘同样题材的绘画成为展现新时代新政治讯息的最直接体现。笔者力图重构了这一处脱离了建筑物的壁画空间，复原了这铺壁画从制作、遭损、重绘的动态过程，独特的题材、独特的发展脉络，老君庙的这铺壁画给我们提供了透视元初至明初这一过程中佛道关系、政治制度、社会更迭的最好材料。但在明代同样也是敏锐地传达出来自新时代新政治的讯息。这些信息体现在这些壁画残件中，通过这些脱离了依存于建筑空间的壁画，能够再次展现以老子八十一化图为线索的佛道之间的关联以及上层政治在这一事件中的主导作用。

老子八十一化图是道教全真派创制的一套连环性的图卷，是全真教用以宣教化的重要图像形式。庄浪紫荆山老君庙的壁画遗存展现的内容即老子八十一化图，从绘制年代来看它跨越了老子八十一化图从其产生、消失到复出的整个过程，它牵引出一段宗教斗争的历史，这一历史又紧密地与统治阶级上层的政治意愿相关。将一处残缺的、脱离了建筑空间的图像重新整合，尽量从壁画内容、空间、风格、年代等方面来阐释其存在的原有状态，并结合佛道之间的关系恢复其可能的历史原境。

（二）平凉崆峒山隍城老君楼壁画

崆峒山（图 3.2.1），位于甘肃省东部平凉市崆峒区西郊 11 公里处，因为黄帝问道于广成子的传说而闻名于世。最早记载此传说的是战国时的《庄子·在宥》：“黄帝立为天子十九年，令行天下，闻广成子在空同之（上），故往见之……”^{〔55〕}后司马迁《史记·五帝本纪》记黄帝至崆峒之事：“西至于空桐，登鸡头。”^{〔56〕}而秦皇、汉武以及历代帝王的登临强化了人们心目中对这座神山的印象。《史记·秦始皇本纪》说：二十七年（前 220），“始皇巡陇西、北地，出鸡头山，过回中焉”^{〔57〕}。鸡头山、回中山为崆峒山支山^{〔58〕}。《史记·封禅书》中载汉武帝“至陇西，西登崆峒，幸甘泉。”^{〔59〕}。

在老子八十一化图的故事里，黄帝问道于崆峒山，广成子成为老子的化身，转而黄帝问道老子，所以有了老子八十一化图中的第十五化“住崆峒”，在崆峒山老

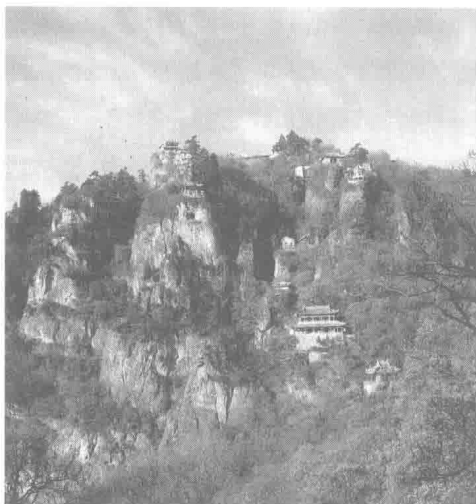


图3.2.1 甘肃平凉崆峒山

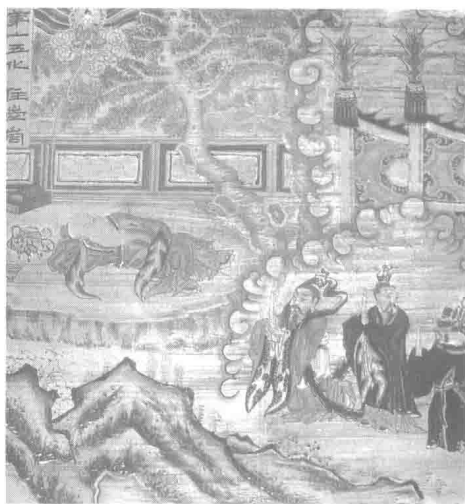
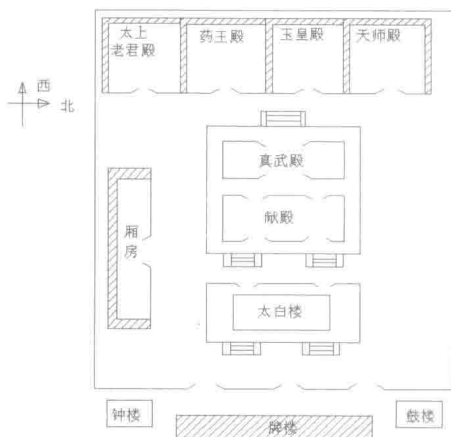


图3.2.2 平凉崆峒山老君楼壁画第十五化“住崆峒”

君殿的壁画中能看到这一体现问道的故事图（图 3.2.2）。



甘肃平凉崆峒山皇城主要建筑分布示意图

图3.2.3 平凉崆峒山皇城平面图

1. 壁画的空间分布及内容的考察

要考察的壁画位于今崆峒山隍城风景区内。隍城（图 3.2.3），位于马鬃山巅，称绝顶、大顶，又称金城、皇城、太和宫^[60]。清张伯魁纂《崆峒山志》“名胜”载：“马鬃山，是为崆峒之正嶽。负翠屏，倚笄头，挟天台，襟带望驾，翠微太统诸山，最为胜概。”^[61]又记：“绝顶，一名东高峰。下视诸峰如臣妾，如支裔。峻者如侍，欹者如趋，亘者如伏，环



图3.2.4 平凉崆峒山隍城太上老君楼

者如卫，近者如翹，远者如拱，叠者如拥，皆各极其状。”^{〔62〕}

隍城的主殿是真武殿，供奉真武大帝，《崆峒山志》“寺观”介绍云：“真武殿，宋乾德年修，元奉释迦佛，明改奉真武，面正东，左右有道院宫厅，前缭以金城殿，皆铁瓦。望之如玉台金阙。”^{〔63〕}

太上老君楼（图 3.2.4）位于隍城的西南角，坐西朝东，为硬山式建筑，分为上下两层，上层为正殿，背西面东，有木楼梯可通向上层正殿。正殿内供奉有太上老君坐像，左右两侧是尹喜、徐甲神像。老子八十一化图位于老君殿内神龛两侧的山墙和西墙上，南北壁各 32 幅，西壁南北有 18 幅，画面上除第九化和第八十二化没有题榜外，其余都书有题榜，题榜抄录如下：

北壁（西－东）

第八化变 真文	第七化受 玉图	第六化隐 玄灵	第五化开 天辟地	第四化历 劫运	第三化遵 宗室	第二化显 真身	第一化起元 始
未题字	第十化传 五术	第十一化 赞元阳	第十二化 置陶冶	第十三化 教稼穡	第十四化 始器用	第十五化 住崆峒	第十六化受 隐文
第二十四 化升太微	第二十三 化训尹喜	第二十二 化试徐甲	第二十一 化过函关	第二十化 弃周爵	第十九化 为柱史	第十八化 诞圣日	第十七化为 帝师

第二十五化会青羊	第二十六化游诸天	第二十七化入酈宴	第二十八化化王子	第二十九化集圣众	第三十化演金光	第三十一化起青莲	第三十二化掙神龙
----------	----------	----------	----------	----------	---------	----------	----------

西壁北（南－北）

明月松间照，清泉石上流；竹喧归浣女，莲动下渔舟。月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。上阳杨少文书。	
第三十四化说浮屠 (43)	第三十三化摧剑戟
第三十六化藏日月 (42)	第三十五化降邪魔 (34)
第三十八化游于阗 (41)	第三十七化拔泰山 (35)
第四十化化诸国 (39)	第三十九化留神钵 (36)
第四十二化入摩竭 (38)	第四十一化到天竺 (37)

西壁南（南－北）

寻胜登仙径，江城北望中；群峰合瑞霭，川源漾和风；飞鸟点空碧，斜阳趋晚红；览高无限意，齐唱大江来。少文。	
第四十四化赐丹方 (51)	第四十三化舍卫国 (44)
第四十六化授真经 (50)	第四十五化弘释教 (45)
第四十八化扬圣德 (49)	第四十七化叹犹龙 (46)
第五十化教卫生 (48)	第四十九化胤四真 (47)

南壁（东－西）

第五十八化传正一 (59)	第五十七化授薄书 (58)	第五十六化游琅琊 (57)	第五十五化授道像 (56)	第五十四化解道德 (55)	第五十三化诏沈羲 (54)	第五十二化天地数 (53)	第五十一化训阳子 (52)
第五十九化说斗经 (60)	第六十化教飞升 (61)	第六十一化授三洞 (62)	第六十二化拯民灾 (63)	第六十三化授神丹 (64)	第六十四化封寇谦 (65)	第六十五化建安化 (66)	第六十六化毗摩铭 (67)
第七十四化颂流霞 (75)	第七十三化现朝元 (74)	第七十二化传丹诀 (73)	第七十一化应帝梦 (72)	第七十化彰灵宝 (71)	第六十九化新兴寺 (70)	第六十八化黄天原 (69)	第六十七化光醮坛 (68)
第七十五化刻三泉 (76)	第七十六化云龙岩 (77)	第七十七化居玉堂 (78)	第七十八化明崖壁 (79)	第七十九化殄庞勋 (80)	第八十化传古砖 (42)	第八十一化起红光	第八十二化

崆峒山老君楼壁画出现严重的题榜和图像不对应的现象，上面表格括号中的阿拉伯数字为纠正后的老子八十一化的顺序号。



图3.2.5 平凉崆峒山老君楼壁画第三十六化



图3.2.6 平凉崆峒山老君楼壁画第八十化

出现这种现象有两个原因：

第一是由于书写题榜者。题榜为隶书，从其运笔来看与西壁的草书作者为同一人——杨少文。西壁北最上面草书题王维《山居秋暝》、张继《枫桥夜泊》两首诗，落款为“上阳杨少文书”。西壁南草书自作诗一首，落款为“少文”。而造成以上大面积的错位现象原因或就在于壁画的题字者。这位杨少文可能并不是画工中的一员。壁画完成后他被请过来书写题榜。其书法的水平，还有些功力，且还在壁画上留有以草书写就的诗歌，其中还有一首似为自作诗。这些似乎都是文人的附庸风雅之为，但从中也可以揣测这位书写者或就是平凉上阳的一位乡绅，多少有些文人的修养。俞剑华在《中国壁画》一书也提及壁画“题榜”或请书家题，或画家自己题^[65]，崆峒山老君楼壁画为前者提供了近古时期的实例。

问题主要出现在西壁上，由于书写者和绘画者非同一团体，杨少文在书写的时候只注意到按一左一右的顺序书写题榜，实际上画工安排的顺序是从上到下再从下至上。

第二，粉本的问题。从整体考察来看，崆峒山老君楼的老子八十一化图中有两幅第四十二化图（图3.2.5、图3.2.6），分别是第四三十六化和第八十化，但少画了一幅第四十化，另外还画有一幅题为“第八十二化”的图。



图3.2.7 平凉崆峒山老君楼壁画第十四化“始器用”局部

西壁少画了一幅第四十化，这一错，南壁题榜和图像也就跟着错位了。这一问题或是因为所据粉本中只有第四十化的题榜和图说内容，却没有画面，而且少第四十化内容的不唯崆峒山老君楼壁画，山西高平清梦观壁画和河北暖泉老君观壁画都是如此。由于缺少参照的粉本，画工在第四十二化的基础上绘制了第四十化，即题为“第八十化”的那幅，尽管画面作了变动，但还是能看出与第四十二化之间的联系。画工在第八十一化图前才补充了这缺少的一幅。这一切书写题榜者杨少文都不知晓，所以才出现了以上的现象。而第八十二化的出现或与平衡画面有关系。

2. 关于壁画绘制年代的问题

老君楼内的老子八十一化图壁画，1982年经原平凉市人民政府公布为县级文物保护单位。对于壁画绘于何时，画无年款，说法不一。

据仇非先生主编的《新修崆峒山志》记载：“……殿内壁间有明代嘉靖年重修时金粉镶嵌彩绘太上老君八十一化图共82帧。”^[66]《平凉市志》“卷二十四·旅



图3.2.8 平凉崆峒山老君楼壁画侍女形象

游资源”载：“大殿南侧建有三仙殿、太上老君楼，并有宫厅道院。于嘉靖三十九年(1560)完工……清康熙二十(1681)年苗清阳在灵官洞门外置钟、鼓二楼，道光十九年(1839)在太上老君楼内墙壁用金粉彩绘《太上老君八十一化图》。”^[67]李学纯先生在《崆峒山纪事》中指出老君楼壁画为“道光年间(1821—1850)金粉彩绘于隍城太上老君楼殿内，共82方”。平凉崆峒区博物馆馆长张文举认为“老君楼壁画最初绘制应为嘉靖年间(1522—1566)，道光十九年可能进行过一次修复，因为北壁几处画面色调与原色调不符。”^[68]高伟在“崆峒山”的导游词里介绍壁画创作于清代道光二十九年(1849)^[69]。

以上关于壁画年代的观点大致可以归纳为以下几种：①明代绘制；②道光年间绘制，又分两种：一种认为道光十九年，另一种认为道光二十九年；③综合以上两种观点，认为嘉靖年间绘制，道光十九年修复。这三种观点的提出缺乏相应的文献及其他证据的支撑。对此，需要做一番考证。

第一种观点认为是明代所绘，其依据可能是认为隍城建筑包括老君楼是明代建

筑。但这种观点首先可以加以否定，因为第十四化“始器用”图下方有一射箭男子戴清代冠帽（图 3.2.7）。

此人物头戴清代暖帽，青色上衣，朱色裤子，脚穿乌靴。这成为识别其年代的一个细节。暖帽，为冬天所戴，多为圆形，周围有一道檐边，一般为黑色。暖帽中间还配有红色帽纬。满族在入关前所戴的帽子就是这种，《建州闻见录》记载：“所戴之笠，寒暖异制。夏则以草结成，如我国农笠而小。冬则以毛皮为之，如我国胡耳掩之制，而缝合其顶，上皆加红毛一团饰。”^[70]入关后也没有变化。

崆峒山老君楼壁画中所绘这个射箭手其身份为一般的兵役，所戴暖帽上没有顶，但从帽子的外形看，与清代的冠帽并无二异。由此可判断壁画年代并不是明代所绘。除了服饰上的依据外，从画中仕女人物造型上（图 3.2.8）也能看出典型的清代特征：羸弱、纤细，且具有明显的民间特点，和清代流传的木版年画、插图上的仕女人物风格一致。

从以上论述来看，可以排除第一种认为是明代所绘的观点。

关于第二种观点认为壁画绘制于道光年间，其中道光十九年的观点有可能来自隍城太白殿前南侧的一块咸丰十一年（1861）住持段教文撰写的《重修崆峒山大顶正殿献殿暨皇城并金妆圣像碑记》，其中提到壁绘之事：

“绝顶中峰为无量祖师正殿，其献殿皇城，巍峨耸峙，工程浩大，难以更仆数，郡守汪公，自乾隆丙申年重修。嗣后，住持马谷长，于嘉庆丁卯岁，重为鼎新，落成之日，金碧凝霞，翬飞焕彩。迨道光戊戌，金碧不无凋零，翬飞每多剥蚀。若继起无人，则灵山何以生色，神威何能丕应哉！住持段教文，仍其旧而补葺之。至咸丰戊午，栋宇渐觉摧残，皇城又为倾圯，乃请黄箓会众，募化重修。于是，再兴土木，重整绘事，则殿陛堂阶，炜煌照耀，城垣楼榭，映带回环，神像炳如日星……”^[71]

根据这段碑记可知，“献殿皇城”乾隆丙申年重修，嘉庆丁卯岁重为鼎新。“金碧凝霞，翬飞焕彩”一句应该是指壁画而言；道光戊戌（1838），为道光十八年，“金碧不无凋零，翬飞每多剥蚀”，住持段教文“仍其旧而补葺之”；咸丰戊午（1858）

“栋宇渐觉摧残，皇城又为倾圯”，从“再兴土木，重整绘事”的描述来看，应该重绘了壁画。碑记落款为咸丰十一年（1861），看来此次重修花费三四年时间。关于壁画绘制年代，上述有道光十九年一说，其依据或就是从这段碑记中“道光戊戌

(道光十八年)”往后推一年而来。但事实上,这段碑文记载的是正殿即今真武大殿和献殿的重修和补葺情况,且道光十九年住持段教文只是补葺,未重修,至咸丰年间建筑摧毁、倾圮才开始大兴土木,壁画在这次应该重绘过。由上可知,第二种观点中的光绪十九年仍然没有依据,可以排除。

另外,第二种观点中认为太上老君楼的老子八十一化图壁画绘成于道光二十九年,这一说或来自道光二十九年(1849)《黄箓会重修太上殿并画壁记》:

“太上以无为之道著显化之功,载育元元,天下莫不尊亲,故国家历代庙祀,俾瞻仰者无不尊礼,面敬奉者有所归依。黄箓殿中奉老子,两壁绘图。”

此处所谓“太上殿”“黄箓殿”或今之太上老君楼。现在的老君楼也只供奉了老子的塑像,而“太上以无为之道著显化之功,载育元元”一句或暗示了两壁所绘即老子八十一显化图。但据此就认为今之老君楼的老子八十一化图壁画绘于道光二十九年也是不可靠的,还须要根据以下几种碑文资料考察老君楼的修建和重建历史:

“金城内有玄帝宝殿、献殿、左右关圣、药王、土地、山神;配殿前有太和大楼,后有黄箓宝殿,并有圣父圣母楼……不幸,甲寅乙卯岁,兵燹频仍,金城坍塌,宝殿倾颓,太和殿,黄箓殿为之崩裂;关圣庙、药王殿荡然无存……于康熙丁巳初春望日,兴工凿石立址,炼砖作基,金城较昔坚固,宝殿辉煌。黄箓太和楼,皎然耀彩;关圣药王殿,丽然壮观,更兼玉阶,钟鼓二楼,复新创建;其下青龙、白虎殿,悉皆补飭重振矣。迄今辛酉,工程告竣。”^[72]

“前有太和宫、太白殿、灵官洞;后有圣父圣母楼,太上黄箓殿;左有天师、关圣、药王殿;右有灵官、土地、山神殿;外有钟鼓二楼牌坊、青龙、白虎等殿。不幸于同治癸亥,岁逆氛肆,起扰鸾数年,兹山能无恙乎……至同治癸酉岁……金城坍塌,宝殿倾颓,太和宫、太白殿,亦然崩裂;圣父圣母楼、太上黄箓殿、天师、关圣、药王殿并南官厅、北道院,毫然无存,即阶石亦无完处,工程甚巨,非数千金,不能兴此工。”^[73]

检视崆峒山隍城所存各种碑文都不见有提及“太上老君殿”,或言“太上殿”,如上文提及的光绪二十九年《黄箓会重修太上殿并画壁记》,或言“太上黄箓殿”,上文所录两段碑文即是如此。“太上黄箓殿”应该就是今天的太上老君楼。由以上



图3.3.1 金天观（兰州市工人文化宫）

两段碑文可知：“黄箓殿”在甲寅（1674）、乙卯（1675）“崩裂”，康熙丁巳（1677）兴工，康熙二十二年癸亥年（1683）告竣。但据光绪十五年己丑年（1889）的碑文记载，同治癸酉年（1873）太上黄箓殿和圣父圣母楼、天师、关圣、药王殿并南宫厅、北道院“毫然无存，即阶石亦无完处”。光绪己丑年间的这次修葺工程比较浩大，隍城今存记载此次工程碑文数通^[74]。太上老君楼应该就是光绪十五年（1889）间重建的，今存太上老君楼壁画或就是继承道光二十九年（1849）的壁画题材，于光绪十五年（1889）前后所绘。

从以上以碑文为依托考察建筑历史的结论来看，确认以上第一种观点的错误，也基本否定了第二种观点。关于壁画绘制年代的第三种观点，依据是“北壁几处画面色调与原色调不符”。这里所说“北壁几处”是指第十七化至二十一化和第二十七化至三十二化。在仔细比较所有壁画的基础上，笔者认为从人物造型、山水背景的配置、绘制方法等方面来看所有画面都具有 consistency，并不存在修复的痕迹，也就是说并不是在明代基础上的修复。为何北壁几处要新一些，或当时这几幅画面



图3.3.2 甘肃兰州金天观东廊，张宝玺摄。



图3.3.3 甘肃兰州金天观西廊，张宝玺摄。

上有遮盖物，少了烟火熏燎，自然看起来色泽要鲜艳一点。

（三）兰州金天观雷祖殿东西廊壁画^{〔75〕}

金天观（图 3.3.1）位于兰州西三里，现为兰州市工人文化宫^{〔76〕}。据明李贤等撰《明一统志》卷三十六载：“金天观在兰州西三里，永乐四年肃王建并记。”^{〔77〕}而《金天观记铭》记载与上述有所不同，肃庄王己卯（1399年）仲夏到达兰州，“至庚辰（1400），遂得其地，春肇其事，告成于秋。”^{〔78〕}由此可见，金天观修成于明建文二年（1400）。由于观位于原兰州城之西，而“金为西方之行”，于是命名为“金天观”^{〔79〕}。

根据《金天观记铭》大体可知金天观在明代时的结构布局：其观之制，东有望仙桥，西上乃外之垣，周围三里，东有大门，左右列戟，曰：皋兰福地，正南凿一碧沼曰：五龙之潭，外南门曰：金天观，龙虎在焉。左有元坛祠，右有真武祠，正门曰：九天门，雷公、电母、风伯、雨师居其下，中有檄雷之坛，左曰：法王堂，右曰：天师堂，正殿曰：雷祖宝殿，南向其雷师皓翁卿使师相，十大雷神列班左右，

后有玄极殿，中有三清，左右设南北二派五祖七真，周市庙庑后有神御殿，在九阳峰上东有道院，西有环室^{〔80〕}。

1. 壁画内容的辨识及空间分布

金天观的老子八十一化图位于雷祖殿前的东、西二廊，东廊（图 3.3.2）由北向南，分布第一化至四十一化，隔一间空廊，后绘《雷祖出巡图》；西廊（图 3.3.3）自北向南，分布第四十二化至八十一化，隔一间空廊，后绘《雷祖回宫图》。根据甘肃省文管会在 1956 年的调查，壁画长 156 米，高 3 米，计 468 平方米^{〔81〕}。

从民国初年始，由于诸多学者的踏访与记录，并对金天观壁画赞叹不已，这两铺壁画显得尤为著名。程先甲在 1919 年就有陇上之行，他在《游陇丛记》中记：“兰州雷坛中雷祖殿东西两廊画壁至奇古，而所绩老子应化图，自第一化至八十一止，尤工细，图下附写道家经文，相传乃老子八十一变化胡之成迹。”^{〔82〕}

1925 年 4 月著名学者陈万里西行途经兰州，曾经考察过这组壁画，而且在他的《西行日记》里进行了记述：“庙在西门外，明肃藩建。正殿为雷祖殿，雷霆将吏、风伯雨师，列侍左右，两廊尽系画壁。余等自东廊北面起，溥爱伦君记录，余司摄影。所绘为《金阙玄元太上老君应化图》，自第一化至四十一化止，中隔空廊，其南部则《雷祖出巡图》也。西廊南部为《雷祖回宫图》，北部自第四十二化至八十一化止，图下附写原经经文，间多剥落，壁画则完好者殆十八九。余择其重要者，如化三清、变真文、垂经教、赞元阳、治器用、住崆峒、进函关、训尹喜、升太微、演金光、训扬子、授金丹，等等，均经一一摄取，费时三小时之久，遂小憩东院北屋……道家老君应化事迹则未之前闻，今金天观两廊所绘，虽为时匪遥，然全部完好无缺，特郑重记之，冀研究宗教史及宗教艺术者，知兰州有此道教壁画也。”^{〔83〕}

1940 年 12 月至 1945 年初王子云率领西北艺术文物考察团，兰州是考察的第二站（1941）。王子云对金天观壁画有所记录：“正殿前建有很长的东西两廊，里边满画者明代壁画，所画内容也是道教神话故事太上老君应化图。但却是明代名画师的手笔，是很宝贵的中国绘画遗产，而且壁画的规模很大，形式更是特别。它是运用连环画的形式，连续画出太上老君八十一化的庞大故事场面。东西两廊的建筑

也很宏丽，列柱长廊各长约三百多米。连环画从东廊北端起，到南端共四十一化，即由第一化到第四十一化。接着又有一幅大壁画雷祖出巡图，西廊则与之相对称，由廊的南端开始，先是一幅与出巡图相对的雷祖回宫图，然后才又接上东廊的应化图，从第四十二化起到八十一化，刚刚画满长廊。所谓应化图，是描写道教祖师老子的一生事迹……但不论是永乐宫或是泰岳庙，所能见到的古代壁画都不及兰州金天观的规模。”^{〔84〕}王子云的《中国历代应用艺术图纲》一书也提及金天观壁画：“金天观为明建，壁画亦确系明制，所绘为太上老君应化图。规模宏大，造型亦佳，因道教之有巨幅壁画者尚不多见，故尤堪珍贵。”^{〔85〕}

李光璧《封神演义考证》一文有涉及金天观壁画的内容，他是从佛道融合的角度来看待金天观壁画的，“最足以见佛道二教融合之图像，而尚未为世人所周知者，有兰州金天观金阙玄元太上老君应化图之壁画。调查经过详陈万里西行日记。照片现藏北京大学考古组。观为明肃藩建。即自此壁画之手法及其所绘建筑之法式观，亦可推断为明代物。所绘为老子应化事迹，自‘降李生’以至于‘升太微’等图，诸般景象，历历如生，使吾人有观连续图画之感。此连续画传之制作，当源于佛传图无疑。其间更有一图作瑞云升于屋巅之象，云间则现老子坐像，端坐于须弥坐上，身后有光背火焰，顶放金光万道，座下有二力士，踏于云端，力撑其座，有二女侍，持日月扇立……”^{〔86〕}

向达 1943 年曾考察过金天观，并有简短记录：“金天观在西门外，俗名雷坛，壁画《金阙玄元太上老君应化图》……观内今为某干部学校所据，画壁画之两廊改为寝室，壁画剥落，视前加甚。其所绘与成都二仙庵刊《老君历世应化图说》同，画则清初之所作者耳。”^{〔87〕}

郑振铎在 1957 年考察过金天观，他在 4 月 28 日日记中写道：“下山，到金天观，现大部分已成为劳动人民文化宫，但壁画尚在（仅一部分），画的是老子化胡经的故事，颇精。”^{〔88〕}

1965 年张宝玺对金天观壁画进行了拍摄。1990 年第 1 期的《兰州古今》发表了他拍摄的金天观“老子八十一化”壁画照片四帧，亦农对壁画内容做了简单说明^{〔89〕}。2003 年张颖在《明代金天观“八十一化图”道教题材壁画》^{〔90〕}一文中作了初步的工作，

辨识了部分八十一化图的内容。张宝玺 1965 年拍摄的为黑白照片，照片共 42 张，本文按东廊、西廊分别编号为 1—21。下文内容的辨识便是依据这套照片加以考察的^[91]。

东廊（北—南）第一化至四十一化

序号	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
壁画内容	1 起无始 2 显真身	3 尊宗室	4 历劫运	5 开天地	6 隐玄灵	7 受玉图 8 变真文 9 垂经教	10 传五公 11 赞元阳	12 置陶冶 13 教稼穡	14 始器用	15 住崆峒 16 为帝师 17 授隐文	18 诞圣日	19 为柱史 20 弃周爵 21 过函关	22 试徐甲 23 训尹喜 24 升太微	25 会青羊	26 游诸天 27 入闕宾	28 化王子	29 集圣众 30 演金光		31 上为人摩竭	32 藏日月	

西廊（南—北）第四十二化至八十一化

序号	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
壁画内容	81 起祥光	80 传古砖	78 明崖壁	73 显朝元	70 彰灵宝	71 应帝梦	69 新兴寺		64 封寇谦 65 建安化 66 毗摩铭	62 拯民灾 63 授神丹	61 授三洞 60 教飞升 59 说斗经	58 传正一	55 授道像		53 诏沈义	51 训阳子					

由于照片不清晰，有些内容无法识别。据张宝玺先生告知，他已经绘好线描稿准备出版，但迄今为止未见出版的金天观壁画资料。



图3.3.4 甘肃兰州金天观壁画中的卷棚式建筑，张宝奎摄

从以上对壁画内容的考察，也大体上可以明确其整体空间结构情况。与其他老子八十一化图以界格区分画面不同的是，金天观壁画采用了全景式布局，这种构图形式和已知的老子八十一化图以方格限定和区分不同，而是将八十一个画面分布于山水、岩石、树木、云气、建筑之中，分布富有变化，这种空间分割的手段与永乐宫重阳殿和纯阳殿中壁画所采用的传统方式是一致的。画面首尾比较平稳，而在中间呈波浪状上下起伏，画面大小不一，呈错落分布。

2. 壁画年代的考订

关于金天观的老子八十一化图壁画，王维诚在《老子化胡说考证》一文中曾提到金天观的老子八十一化图壁画，他认为是明代“建观时所绘”^{〔92〕}。王子云先生认为是明代初年的作品^{〔93〕}。李光璧在《封神演义考证》一文中提道：“观为明肃藩建。即自此壁画之手法及其所绘建筑之法式观，亦可推断为明代物。”^{〔94〕}向达1943年曾考察过金天观，他认为：“其所绘与成都二仙庵刊《老君历世应化图说》同，画则清初之所作者耳。”^{〔95〕}兰州地方志办公室邓明认为可能是在明人壁画的基础上，清初重绘的^{〔96〕}。



图3.3.5 甘肃兰州金天观壁画第十二化“置陶冶”，张宝玺摄



图3.3.6 甘肃兰州金天观壁画侍女形象，张宝玺摄

以上诸种观点可归纳为几类：第一种认为明代所绘；第二种认为清初所绘；还有一种综合了上面两种观点，认为在明代的基础上清初重绘。但以上诸种说法都没有相对可靠的依据，也没有详细的论证。若要明确其相对的绘制年代，需做进一步的考察。

王维诚的依据是清乾隆黄西圃纂《兰皋县志》卷十二载《明肃庄王金天观记铭》和清光绪张敦五《重修皋兰县志》所载“数百年间似未经破坏。”王子云先生判定壁画年代为明代的依据是服饰，他认为画中人物服饰装扮都是反映明人的生活情景。想来这是没有错误的，因为在能够辨认的画面中的确还没发现着清代服饰的人物形象，无论是官员还是女性形象在着装方面体现了明代的特征。但这不应该成为判断壁画年代的唯一根据，因为有可能金天观东西廊壁画粉本是明代的，但却可以不是明代绘制的。

李光璧先生的观看角度是“壁画之手法及其所绘建筑之法式”。从建筑的角度来看，可以判断壁画的绘制不在明初，试举一例，如西廊8所绘建筑为卷棚式建筑（图3.3.4）。卷棚顶建筑出现在明代，盛行于清代，出现于绘画作品中以清代为多。据梁思成《中国建筑史》的说法是：“元以前之砖建筑，除墓葬外，鲜有穹窿或筒券者。唐宋无数砖塔除以券为门外，内部结构多叠涩支出，未尝见真正之发券。自明中叶以后，以筒券为殿屋之风骤兴，如山西五台山显庆寺，太原永祚寺，江苏苏州开元寺，四川峨眉万年寺，均有明代之无梁殿。至于清代则如北京西山无梁殿及北海颐和园等处所见，实例不可胜数，此法之应用，与耶稣会士之东来有无关系，颇堪寻味。”^[97]

如果是这样,金天观老子八十一化图壁画也不应该是明初建观时的所绘了。另东廊15第十二化“置陶冶”图(图3.3.5),左侧的窑口和窑体有很强烈的明暗对比,地面、人物、窑体几者之间有深度空间感,是典型的采纳了从西方传入的“海西法”^[98]。这种方法从明万历年间传入,在清康、雍、乾三朝流行于宫廷,到清末已经不是新鲜事物了^[99],上文提及的陕西白云山白云观真武大殿前殿的真武故事图、神木二郎山三教殿壁画以及蔚县六神庙财神殿、梓潼殿东西壁壁画都采用了这种西来的透视手法。由此也可以判断金天观壁画不是明初绘制的。

当然,仅凭以上几点也不能断定此壁画不是明代制作的,还需要尝试其他的方法加以判断。

一时代有一时代的造型风格,就仕女画而言,明清时期有共同的审美取向,但仔细辨别,明、清在仕女画的造型还是有所区别。上文“平凉庄浪紫荆山老君庙壁画”一节就是从人物造型的演变历史区分元、明、清之间在人物造型和风格上的不同。民间有所谓“美人样”的绘制口诀,大抵是清代以来绘制仕女画的造型准则:“鼻如胆,瓜子脸,樱桃小口蚂蚱眼。”^[100]整体考察兰州金天观壁画中的仕女人物(图3.3.6),就十分符合清代仕女人物的造型特点。

从上文的考察,基本能否定第一种观点——金天观壁画为明代绘制。关于第二种观点,向达先生判定壁画为清初所绘的观点也不可全信,因为其判断依据是壁画与成都二仙庵刊《老君历世应化图说》同。这本成都二仙庵《老君历世应化图说》是在1936年刊刻,非清初;其次,金天观壁画内容虽然是老子八十一化,但与二仙庵的《老君历世应化图说》的内容并不相同,因为二仙庵《老君历世应化图说》是王伏阳在之前版本基础上重新刊刻的新版本,也就是说金天观壁画的粉本来源非成都二仙庵刻本。但否定向达先生所持论据并不能推翻其论点,至于金天观壁画为清代何时所为,还需要进行考察,且在地方志、碑文资料中找到一些有价值的线索。

金天观在嘉靖三十一年(1552)重修过一次^[101]。雍正甲寅(1734)对建筑进行过修葺,乾隆己亥(1779)得到增修^[102],不料次年即被苏四十三率领的教众付之一炬,直到乾隆五十九年(1794),才由甘肃巡抚许容‘倡捐俸余’,将烧毁的金天观修复^[103]。嘉庆年间(1796—1820)再次重修^[104],道光年间(1821—

1850) 增建阿公祠与三公祠, 民国年间 (1912—1949) 观中部分建筑与塑像及壁画遭到破坏。

从现有资料来看, 嘉庆年间的那次维修规模比较大, 且与讨论的对象——金天观老子八十一化图壁画相关, 因为在清嘉庆十四年 (1809) 立的《锡山朱君落成雷坛记》明确记载: “于画廊则采化书以装潢之, 于坛墼则更新砖以整杰之。”^[105] 此处“化书”应指“老子八十一化图说”, 其绘制的位置在“画廊”, 即今天所知的雷坛前的东、西二廊。嘉庆年, 有可能就是这铺壁画的绘制年代, 因为在嘉庆重修后至民国二十九年 (1940) 的这段时间里未见有大规模的修缮活动。民国二十九年张建撰的《重修金天观碑铭》“顾自嘉庆重修以迄于今, 兵燹屡经, 多所亏损。历由官绅道流随时修补而风雨剥蚀, 金碧黯然, 土木朽崩, 墙垣不整。光绪三十年, 王静复监院怒焉伤之……于是, 就监口职力图修复。”^[106] 从这段碑文中可以看到, 嘉庆年间大修后的很长一段时间里只有光绪三十年 (1904) “修复”, 除此没有大规模的修葺活动。但壁画如果是在光绪三十年 (1904) “修复”中绘制的, 1919 年已观看过壁画的程先甲等人, 则断然不会认为此壁画“奇古”。所以, 通过对金天观修葺历史的梳理, 以及对碑文记载的考察, 笔者更倾向于认为金天观的老子八十一化图壁画绘制于嘉庆年间。

第三种观点认为在明代的基础上清初重绘。根据上文的分析, 清嘉庆十四年 (1809) 前后已是清中期之后了, 而非清初。至于是否在明代的基础上绘制, 没有强有力的证据支持这一点, 所以综合以上的各种分析, 笔者认为兰州金天观东西廊老子八十一化图壁画更为可能的是在嘉庆年间 (1796—1820) 绘制的。

注释

- [1] 此处收录的三处道教壁画为胡春涛的博士学位论文《老子八十一化图研究》中的内容,收录本书时做了一些修改和补充。
- [2] 清耶陆纂修《庄浪县志》,成文出版社,1970,第31页。
- [3] 《元史》卷二“太宗纪”:“冬十一月,始置十路征收课税使……”(宋濂等编纂《元史》,中华书局,1976,第30页。)庄浪路应该就是这个时候设置的。
- [4] 宋濂等编纂《元史》卷十五“本纪第十五·世祖纪十二”,第323页。
- [5] 宋濂等编纂《元史》卷六十“志第十二·地理志三”,第1428页。
- [6] 清耶陆纂修《庄浪县志》,成文出版社,1970,第31页;清王垣纂修《静宁州志》,成文出版社,1970,第29-30页。
- [7] 清王垣纂修《静宁州志》,成文出版社,1970,第38-39页。
- [8] 平凉市文化局、平凉市博物馆、庄浪县博物馆、崇信县博物馆:《甘肃庄浪释迦院塔地宫清理简报》,《陇右文博》2006年第1期。
- [9] 现已在原址上新建三清殿,坐东面西,建筑面积有430平方米。
- [10] 其中包括最大的一幅“三元图”(151厘米×95厘米),依据刘玉林文和杨拴平《紫荆山〈老子八十一化图〉》(甘成福主编《平凉史话》,甘肃文化出版社,2007,第209-211页)一文可知,没有刊发的壁画中有授三洞、留神鉢、诏□沈羲、校簿书等题榜。
- [11] 甘肃省平凉地区博物馆编《甘肃庄浪紫荆山老君庙壁画》,重庆出版社,2000。
- [12] 可以和山西浮山老君洞的老子八十一化图线刻第二十五化相比较,见姚锦玉主编《浮山老君洞及八十一化图》,山西省内部图书准印证(2005)第004号,2006,第32页。
- [13] 第10页一图,此图应该是两幅图的下半部分,因为没有见到书写题榜的黑框。画面分作左右两半:右边边应是第二十七化“入厨宴”,与浮山老君洞的比较有相似处,见姚锦玉主编《浮山老君洞及八十一化图》,山西省内部图书准印证(2005)第004号,2006,第32页。左边边表达什么内容不清楚。
- [14] 这页包含两图,以竖线为界分为左右两部分,左边题榜为“三十三化摧剑戟”表现的是第三十一化起青莲,而非第三十二化捧神龙,第三十三化摧剑戟是右边图像的内容。
- [15] 方框(□)中的文字为笔者补充上去的。
- [16] 小括号中为笔者更正后的文字。此处题榜“自作佛”不见其他老子八十一化图的版本及遗存实例,应来自“舍卫国”的图说中:“太上老君子舍卫国,自化作佛,从天而降,天人侍卫。到其空中坐七宝座。王与群臣绕佛瞻仰。其身长百千丈,遍满虚空。”
- [17] 图像的辨识可以依据和山西浮山老君洞的老子八十一化图线刻第七十八化的比较,姚锦玉主编《浮山老君洞及八十一化图》,山西省内部图书准印证(2005)第004号,2006,第58页。
- [18] 曾亲自参与主持甘肃庄浪紫荆山老君庙壁画剥离、修复和搬迁的前平凉市博物馆馆长刘玉林告诉笔者:“三元图”位于正壁(东壁)南侧,“执旗童子图”也位于正壁南侧,紧靠“三元图”后面的位置。其余老子八十一化图残块各分布于左右壁(南、北壁)。从现存其他各地老子八十一化图的遗存来看,也基本是按这个布局安排八十一幅图的。
- [19] 图见《崆峒山——老子八十一化壁画》,平凉市文化出版局,2006,内部交流。图像和题榜错位的情况比较复杂,除了少了第四十化图造成的以外,还有题榜书写者的原因。另外,河北暖泉老君观壁画中也少画

- 了第四十化图，但第四十化图的题榜没有书写在第四十一化图上，所以没有出现之后图像和题榜错位的现象，参见胡春涛：《河北蔚县暖泉老君观三清殿壁画的考察与相关问题的研究》，《艺术探索》2012年第1期。
- [20] 陕西合阳青石殿老子八十一化图的浮雕缺少第1化—第4化和第11化—第56化，所以1—41化图中图像和题榜错位的现象不明了。
- [21] 说明也缺少第四十化图，情况与平凉崆峒山老君楼壁画、河北暖泉老君观壁画一致。
- [22] 在此处“第八十二化”表现的是第八十一化图像内容，是由于题榜和图像错位造成的。
- [23] 参照表格 I “三十三化摧剑戟”。按照现存老子八十一化图的遗存来看，一般少绘的是第四十化“化诸国”。为什么少绘第三十二化图，具体原因待探讨。
- [24] 由于山西高平清梦观壁画保存情况也不好，壁画题榜和图像的错位现象的原因无法细致进行分析，由此庄浪紫荆山老君庙壁画42—81化区交错错位的情况也无法具体进行探讨。
- [25] 宋刘道醇撰《宋朝名画评》卷一“人物第一·王兼济”，见《中国书画全书》第一册，上海书画出版社，1993，第450页。
- [26] 宋刘道醇撰《宋朝名画评》卷一“人物第一·王拙”，《中国书画全书》第一册，第452页。
- [27] 陕西佳县白云观真武殿壁画提供了清末师徒分绘两壁的实例。见上文“陕西佳县白云观真武殿壁画”内容。
- [28] 现存老子八十一化图的宫观殿堂中央都有三清像或老君像，以三清像居多，可供参考。
- [29] 真人图所处位置、大小以及真人侧立姿势显示了其身份。这种侧立的姿势在朝元图中常见；现存老子八十一化图的版本中收录的三十一真人图中也多有为拱手侧立、或执物侧立。
- [30] 现存老子八十一化图的壁画遗存在空间布局上比较复杂。紫荆山老君庙壁画每壁四行十列，这种格局和河北蔚县暖泉老君观老君殿壁画、甘肃崆峒山老君楼壁画、陕西佳县白云观三清殿壁画相类似。推测结构图中南壁图像的分布参照了河北蔚县暖泉老君观老君殿壁画东壁的排列顺序，从底部第一层循环向上，在第四层东边结束；而北壁图像的排列顺序是从东上角循环向下，呈“S”形向下分布，在底部第一层的东边结束，这种向下排列的结构在山西浮山老君洞浮雕，甘肃崆峒山老君楼壁画、山西高平清梦观老君殿壁画可以见到。整体结构呈左右对称。
- [31] 从现存老子八十一化图的遗存来看，第41化图都基本在东壁最末（视具体方位情况有所不同），因此，对整个图像的布局来看，影响不大。当然也可像河北蔚县暖泉老君观老君殿壁画的安排方式将其题榜安排在南壁的一角。河北蔚县暖泉老君观老君殿壁画的第40化有题榜和图说，但缺少图像。
- [32] 老君庙壁画的正壁应该绘制的是三清像和真人像，这种题材的绘画在元初佛道之争的过程中应该并没有受损，因为当时要销毁的是老子八十一化图。
- [33] 元祥迈：《辨伪录》卷三，《大正藏》第52册，第770页。
- [34] 元祥迈：《辨伪录》卷四，《大正藏》第52册，第774页。
- [35] 杨拴平：《紫荆山〈老子八十一化图〉》，见甘成福主编《平凉史话》，甘肃文化出版社，2007，209页。
- [36] 李淦：《山西浮山县老君洞道教图像的调查与初步研究》，《艺术史研究》第九辑，中山大学出版社，2007，第330页。另李淦先生在《跨过“虎溪”——从明宪宗〈一团和气图〉看中国宗教艺术的跨文化整合》认为“明初的可能性更大”，见《艺术史研究》第十一辑，中山大学出版社，2009。
- [37] 柳国隆《紫荆山》，载庄浪县政协文史资料编辑委员会编《庄浪文史·第三辑·庄浪风物》，1993，第12页。
- [38] 磻山青龙寺腰殿西壁为至元二十六年（1289）所绘（柴泽俊《山西寺观壁画》，文物出版社，1997，第

61页), 洪洞水神庙明应王殿壁画到泰定元年(1324)绘制完成(柴泽俊《山西寺观壁画》, 文物出版社, 1997, 第72页), 而永乐宫三清殿壁画绘制于至正十八年(1358)。紫荆山壁画选取的是正壁南侧的“三元图”中的两位。明代壁画选取的是北京法海寺壁画, 壁画绘制完成于正统八年(1443)(中国古典艺术出版社编辑《北京法海寺明代壁画》, 中国古典艺术出版社, 1959, 第4页), 山西新绛稷益庙壁画, 绘制于正德二年(1507)(王泽庆、梁子明编著《稷益庙壁画》, 人民美术出版社, 1982, 第44页), 河北毗卢寺壁画, 于嘉靖十四年(1535)最后绘制完成(康殿峰主编《毗卢寺壁画》, 河北美术出版社, 1998, 第7页), 山西繁峙公主寺也是明代的作品(柴泽俊《山西寺观壁画》, 文物出版社, 1997, 第109页)。

- [39] 现在所能见到的元明时期寺观壁画中, 至元二十六年(1289)稷山青龙寺腰殿西壁、泰定元年(1324)洪洞水神庙明应王殿壁画、至正十八年(1358)芮城永乐宫三清殿朝元图。完成于正统八年(1443)北京法海寺壁画, 绘制于正德二年(1507)山西新绛稷益庙壁画, 于嘉靖十四年(1535)最后绘制完成河北毗卢寺壁画、明代山西繁峙公主寺壁画。洪洞水神庙壁画中的人物形象在眼睛的表现上与紫荆山壁画有一些共同的特征。
- [40] 七分脸和六分脸的区别在于眼睛的表现上, 紫荆山的壁画中的人物形象两只眼都表现了出来, 而其他的只表现了一只半。
- [41] 在紫荆山上有大佛寺, 见清王烜纂修《静宁州志》, 成文出版社, 1970, 第78页。另, 紫荆山上在宋代有佛教活动的踪迹, 见平凉市文化局、平凉市博物馆、庄浪县博物馆、崇信县博物馆:《甘肃庄浪释迦院塔地宫清理简报》,《陇右文博》2006年第1期。
- [42] 据传为西晋、西秦、北魏, 见柳国隆:《紫荆山》, 载庄浪县政协文史资料编辑委员会编《庄浪文史·第三辑·庄浪风物》, 1993, 第11页。
- [43] 元祥迈《辩伪录》卷三,《大正藏》第52册, 第764页。
- [44] “关西”今陕西、甘肃一带, 指函谷关或潼关以西地区。
- [45] 元祥迈《辩伪录》卷三,《大正藏》第52册, 第767页。
- [46] 平凉地区除甘肃平凉庄浪紫荆山老君庙壁画外, 平凉崆峒山老君楼壁画也为老子八十一化图, 为清代所绘; 毗邻平凉的庆阳也有座小崆峒, 山中老君洞也有老子八十一化图壁画, 为民国时期所绘。另外, 在甘肃省兰州的全天观雷坛东西廊壁画也是同一题材。
- [47] 张廷玉等撰《明史》卷六七“第四十三·舆服三”, 中华书局, 1974, 第1637页。
- [48] 《甘肃庄浪紫荆山老君庙壁画》第6页第六十二化“拯民灾”一图侍女以上三种形式的发髻都有。
- [49] 张廷玉等《明史》卷六七“志第四十三·舆服志三”, 中华书局, 1974, 第1650页。
- [50] 马大勇编著《云髻凤钗: 中国古代女子发型发饰》, 齐鲁书社, 2009, 第117页。
- [51] 薛永年、杜鹃:《清代绘画史》, 人民美术出版社, 2000, 第142页。
- [52] 如明朱元璋之子朱权在《天皇至道太清玉册》中发表了他对元代焚经的看法:“昔在金虏蒙古之时, 当宋季中微之日, 其羌人呼延延, 妒中国道藏内有藏天隐月之经, 玉纬、九天等经, 皆上天极玄至秘之书, 乃诒胡主蒙哥忽烈, 尽令烧毁。其令有曰: 汉人则兴汉人之教, 蒙古必兴蒙古之教, 岂可使汉人的经书胜俺蒙古的, 凡有一书一字见, 疾烧毁, 勿留人间。今故绝而无传焉。亦间有存者, 未入经藏, 令我大明丽天, 其中国人必尊中国之道, 故纪其名目于左……”明朱权《天皇至道太清玉册》卷二,《道藏》第36册, 第367页。
- [53] 现在所知有确切年代的老子八十一化图大多集中在明代嘉靖和万历年间, 其中包括: 嘉靖十一年(1532)间

山天妃宫本（路工《道教艺术的珍品——明辽宁刊本（太上老君八十一化图说）》，《世界宗教研究》1982年第2期）、嘉靖四十年（1561）山西浮山老君洞线刻（图可参见：浮山县人民政府编《浮山老君洞》，1990年（内部交流）；姚锦玉主编《浮山老君洞及八十一化图》，山西省内部图书准印证（2005）第004号，2006年。）德国柏林国立民族学博物馆明万历二十六年（1598）藏本（H. Müller, Über das taoistische Pantheon der Chinesen, Zeitschrift für Ethnologie 1911, P.408-11. 转引自Kenneth K.S.Ch'en, Buddhist-Taoist Mixtures in The Pa-shih-i-hua T'u, Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol.9, No.1.1945.P.1-12.）、明万历年间雕刻的陕西合阳玄武青石殿浮雕（具体的资料未公布）。从明代著录情况来看，有朱睦㮮《万卷堂书目》卷三“道家条”著录《八十二化图说》四卷、《金阙玄元图说》四卷（顾廷龙主编《续修四库全书》第919册，上海古籍出版社，2002，第471页、472页。）

- [54] 胡春涛：《元明时期老子八十一化图的传播与图像意义》，《南京艺术学院学报》2013年第1期。
- [55] 乾隆三十三年（1768）的《大真人讳阳慧号秀峰懿行碑》以及乾隆四十年（1775）的功德碑。
- [56] 清郭庆藩辑，王孝鱼整理《庄子集释》，中华书局，1961，第379页。
- [57] 汉司马迁《史记》卷一“五帝本纪第一”，中华书局，1959，第6页。“空桐”集解“应劭曰：山名；韦昭曰：在陇右。”第6页。
- [58] 汉司马迁《史记》卷六“秦始皇本纪第六”，中华书局，1959，第241页。
- [59] 另《崆峒山志》载：“回中山，在崆峒东一百六十里，亦崆峒之支山也”，见清张伯魁纂《崆峒山志》“名胜”，江苏古籍出版社，2000，第60页。“应劭曰：回中在安定高平。孟康曰：回中在北地。正义括地志云：回中宫在雍州西四十里。言始皇欲西巡陇西之北，从咸阳向西北出宁州，西南行至成州，出鸡头山，东还过岐州回中宫。”司马迁《史记》卷六“回中”集解，中华书局，1959，第241页。
- [60] 汉司马迁《史记》卷二八“封禅书第六”，中华书局，1959，第1394页。
- [61] 平凉市志编纂委员会编《平凉市志》卷二四“旅游资源”，中华书局，1996，第737页。
- [62] 清张伯魁纂《崆峒山志》“名胜”，江苏古籍出版社，2000，第49-50页。
- [63] 清张伯魁纂《崆峒山志》“名胜”，江苏古籍出版社，2000，第51页。
- [64] 清张伯魁纂《崆峒山志》“寺观”，江苏古籍出版社，2000，第64-65页。
- [65] 俞剑华：《中国壁画》，中国古典艺术出版社，1958，第124页。
- [66] 仇非主编《新修崆峒山志》，甘肃人民出版社，1996，第76页。
- [67] 平凉市志编纂委员会编《平凉市志》，中华书局，1996年，第737页。
- [68] 张文举：《崆峒山老君楼“八十一化图”的由来及价值》，《平凉日报》2006年4月12日第4版。
- [69] 高伟、秦斌峰主编《甘肃导游词》，中国旅游出版社，2003，第287页。
- [70] 辽宁大学历史系编《柵中日录校释·建州闻见录校释》，辽宁大学历史系，1978，第43页。
- [71] 《重修崆峒山大顶正殿献殿暨皇城并金妆圣像碑记》，潘延川编录《崆峒山道教历代碑铭录》（内部版），第8页。
- [72] 康熙二十二年癸亥（1683）《重修崆峒山大顶金城宝殿碑记》，此碑为光绪己丑重刻，见潘延川编录《崆峒山道教历代碑铭录》（内部版），第2-3页。
- [73] 光绪十五年己丑年（1889）《重修崆峒山大顶金城宝殿碑记》，见潘延川编录《崆峒山道教历代碑铭录》（内部版），第9页。
- [74] 潘延川编录《崆峒山道教历代碑铭录》（内部版）一书收录其中几块碑的碑文。

- [75] 今兰州金天观雷坛回廊被当地居民占据,墙壁涂有石灰,见不到实物,只见照片。
- [76] 金天观被改为兰州市工人文化宫是在1956年3月,见《兰州市志》第五十一卷“文物志”,兰州大学出版社,2006,第15页。
- [77] 李贤等撰《明一统志》卷三十六。《甘肃通志》卷十二,清许容《金天观碑》、清蔡廷衡《重建金天观雷坛碑记》也有此说。
- [78] 张维撰《陇右金石录》,《石刻史料新编》第一辑,新文丰出版公司,1977,第16136页。
- [79] 蔡廷衡:《重建金天观雷坛碑记》,载薛仰敬主编《兰州文史资料选辑·第21辑·兰州古今碑刻》,兰州大学出版社,2002,第153页。
- [80] 张维撰《陇右金石录》,见《石刻史料新编》第一辑,新文丰出版公司,1977,第16136页。
- [81] 马琦明主编,王国礼(卷)主编,兰州市地方志编纂委员会、兰州市文物志编纂委员会编纂《兰州市志·第五十一卷·文物志》,兰州大学出版社,2006,第16页。
- [82] 程先甲撰《游陇丛记》,顾颉刚《西北考察日记》(外三种《北草地旅行记》《游陇丛记》《河西见闻录》),甘肃人民出版社,2002,第63-64页。
- [83] 陈万里:《西行日记》,北京朴社,1926,第51-52页。
- [84] 王子云著《从长安到雅典:中外美术考古游记》,陕西人民美术出版社,1992,第56-57页。
- [85] 王子云著,王蕾、任之恭整理《中国历代应用艺术图纲》,太白文艺出版社,2007,第178页。该书还收录了一幅金天观壁画,比较清晰。
- [86] 李光壁:《封神演义考证》,《中和月刊》1941年第12期。
- [87] 向达:《西征小记》,载向达《唐代长安与西域文明》,第229-230页。
- [88] 陈福康编《郑振铎日记全编》“一九五七年日记”,山西古籍出版社,2006,第510页。
- [89] 张宝奎:《金天观“老子八十一化”壁画照片四帧》,载亦农《金天观“老子八十一化”壁画说明》,《兰州古今》1990年第1期。
- [90] 《陇右文博》2003第1期。
- [91] 本文金天观壁画照片由李淦先生提供。据李光壁《封神演义考证》(《中和月刊》1941年第12期)一文记载陈万里也拍摄有一套照片,藏当时的北京大学考古组,今未能得见。最近获知在西北大学文化遗产学院还保存有1943年6月教育部艺术文物考察团拍摄的两张壁画照片和两幅卢善群临摹的壁画图,见冉万里《民国时期的“教育部艺术文物考察团”与兰州金天观——西北大学藏“教育部艺术文物考察团”资料整理研究之二》,《文博》2014年第3期。
- [92] 王维诚:《老子化胡说考证》,《国立北京大学国学季刊》四卷二期,1934,第108-109页。
- [93] 王子云著《从长安到雅典:中外美术考古游记》,第56-57页;王子云著,王蕾、任之恭整理《中国历代应用艺术图纲》,第178页。
- [94] 李光壁:《封神演义考证》,《中和月刊》1941年第12期。
- [95] 向达:《西征小记》,载向达《唐代长安与西域文明》,2009,第229-230页。
- [96] 邓明著《兰州史话》,甘肃文化出版社,2005,第41-44页。
- [97] 梁思成:《中国建筑史》,百花文艺出版社,1998,第340页。
- [98] 张庚《国朝画征录》:“海西法善于绘影,剖析分剂,以量度其阴阳向背;斜正长短,就其影之所著而设色,分浓、淡、明、阴焉。”胡敬《国朝院画录》卷上“善于绘影,剖析分剂,以量度阴阳向背,斜正长短,就其影之所著,而设色分浓淡明暗焉。故远视入畜、花木、屋宇皆植立而形圆,以至照有天光,蒸为

云气，穷深极远，均灿布于寸缣尺楮之中。”

- [99] 莫小也：《17—18世纪传教士与西画东渐》，中国美术学院出版社，2002；戎克：《万历、乾隆期间西方美术的输入》，《美术研究》，1959年01期；向达《明清之际中国美术所受西洋美术之影响》，《新美术》1987年第4期；胡光华：《传教士与明清中西绘画的接触与传通》，《美术观察》1999年第10、11期等资料。
- [100] 王树村编著《中国民间画诀》，北京工艺美术出版社，2003，第24页。
- [101] 《甘肃通志》卷十二：“金天观在兰州西，明永乐四年肃王建，嘉靖三十一年重修。”
- [102] 蔡廷衡：《重建金天观雷坛碑记》，载薛仰敬主编《兰州文史资料选辑·第21辑·兰州古今碑刻》，兰州大学出版社，2002，第153页。
- [103] 程兆生著《兰州杂碎》，甘肃文化出版社，2007。
- [104] 《锡山朱君落成雷坛记》，蔡廷衡《重建金天观雷坛碑记》，薛仰敬主编《兰州文史资料选辑·第21辑·兰州古今碑刻》，兰州大学出版社，2002，第152、153页。
- [105] 《锡山朱君落成雷坛记》，薛仰敬主编《兰州文史资料选辑·第21辑·兰州古今碑刻》，兰州大学出版社，2002，第153页。
- [106] 《重修金天观碑铭》，薛仰敬主编《兰州文史资料选辑·第21辑·兰州古今碑刻》，兰州大学出版社，2002，第153页。

参考文献

- [2] 胡道静. 藏外道书[M]. 成都:巴蜀书社, 1994.
- [3] 李志常. 长春真人西游记[M]. 石家庄:河北人民出版社, 2001.
- [4] 高明. 西安东岳庙壁画艺术[M]. 西安:陕西人民美术出版社, 2010.
- [5] 胡春涛. 老子八十一化图研究[M]. 成都:巴蜀书社, 2012.
- [6] 李淦. 道教美术新论——第一届道教美术史国际研讨会论文集[M]. 济南:山东美术出版社, 2008.
- [7] 刘合心、雒长安. 古代建筑壁画艺术: 陕西卷[M]. 北京:世界图书出版公司, 2008.
- [8] 刘合心、王仲林. 韩城古代建筑壁画[M]. 西安:西安地图出版社, 2009.
- [9] 中国佳县白云山白云观壁画编委会. 中国·佳县白云山白云观壁画[M]. 北京:文物出版社, 2007.
- [10] 王富春、张飞荣. 中国·佳县白云山白云观碑刻[M]. 西安:陕西旅游出版社, 2008.
- [11] 王富春. 中国·佳县白云山白云观古代建筑[M]. 西安:陕西旅游出版社, 2009.
- [12] 呼延胜. 陕西现存世的几套水陆画的调查及初步研究[D]. 西安:西安美术学院硕士学位论文, 2007.
- [13] 呼延胜. 陕北土地上的水陆画艺术[D]. 西安:西安美术学院博士学位论文, 2012.
- [14] 兴隆寺大会《兴隆古刹》编委会《兴隆古刹》, 2009年2月, 内部版。
- [15] 邓庆平. 蔚县碑铭辑录[M]. 桂林:广西师范大学出版社, 2009.
- [16] 蔚县博物馆. 蔚县寺庙壁画[M]. 北京:科学出版社, 2013.
- [17] 戴建兵. 蔚县乡里百工: 蔚县夏源关帝庙壁画[M]. 天津:天津古籍出版社, 2013.
- [19] 兴隆寺大会《兴隆古刹》编委会《兴隆古刹》, 2009年2月, 内部版。

- [20] 甘肃省平凉地区博物馆. 甘肃庄浪紫荆山老君庙壁画[M]. 重庆:重庆出版社, 2000.
- [21] 薛仰敬. 兰州文史资料选辑[M]. 兰州:兰州大学出版社, 2002.
- [22] Florian C. Reiter. Leben und Wirken Lao-Tzu's in Schrift und Bild: Lao-chün pa-shih-i-hua t'u-shuo (《图文老子生平与活动:老君八十一化图说》), Würzburg: K. nigshausen & Neumann, 1990)。
- [23] 平凉市志编纂委员会. 平凉市志[M]. 北京:中华书局, 1996.
- [24] 仇非. 新修崆峒山志[M]. 兰州:甘肃人民出版社, 1996.
- [25] 柴泽俊. 山西寺观壁画[M]. 北京:文物出版社, 1997.
- [26] 李淞. 山西寺观壁画新证[M]. 北京:北京大学出版社, 2011.

后记

这本书所呈现出来的更多的是在田野考察时所积累的壁画实物材料，有一些较为详尽，从壁画内容、年代、风格以及图像来源等多方面进行了考察；有些只是概述性的文字，尚待拓展与深化。道教壁画作为明清以来民间的、宗教的视觉材料，其艺术上的成就远不如以文人画为代表的精英文化所达到的高度，但从一种更为广阔的社会生活背景来看，其视觉文化的意义具有多元的阐释空间，包含了丰富的宗教、社会、民俗、民族的意义与价值，这些内容还有待进一步加以拓展。

2008年12月，李淞老师第一次带我到陕北佳县考察寺观壁画。此后几年里，我在实地考察中逐渐积累了很多研究的经验，也陆陆续续积累了一些材料，撰写了一些文章，集结起来就形成了这本书。这本书并尚未达到理想状态，对于我个人而言也仅仅只是积累的一个阶段，对于宗教壁画的相关内容仍需继续深入研究。

广西艺术学院，这已经是我多次寻找的新单位中的一个，一直以来固执地寻找安身立命之所，希望此次南国之行会是一个好的开端。感谢所在单位造型艺术学院提供的良好科研条件；感谢高明师兄提供的建筑及壁画的图片；感谢陕西榆林文联的作家霍文多，河北蔚县博物馆的李新威馆长、贾晓先生以及暖泉老君观的刘理真道长，他们在考察过程中给我提供过帮助。

乙未岁末于四西斋