

陕西耀县药王山南庵道教壁画初探

高明

本文主要由四部分组成，对陕西省耀县药王山南庵道教壁画做了初步描述、分析探讨和求证解释。第一部分“引论”，概述宫观壁画，介绍已有研究成果和存在的不同见解；第二部分“壁画的年代”，从碑石文献和壁画中人物的衣纹服饰进行比较分析，验证壁画绘制的年代；第三部分“壁画内容与风格”，通过历史文献研究、运用图像分析等方法确认壁画中的主要内容、绘画风格和艺术特点。第四部分“结论”，对耀县药王山南庵道教壁画的创作时间、内容题材和艺术风格作一小结。

关键词：耀县药王山南庵 道教壁画 神仙朝元图

作者高明，1971年生，陕西师范大学美术学院副教授，西安美术学院在读博士生。

一、引 论

陕西省地区道教活动在中国道教史上占有极重要的地位。不仅早期道教正式形成于今陕西省境内，而且道教思想的主要成分、道教史上的一些重要事件和知名人物亦发生或活动于此，如吴道子（约680—759年），唐代著名画家，河南阳翟（今禹州市）人，玄宗赐名道玄，人称“画圣”，他主要活动在唐代的西、东两京——长安与洛阳，代表作《五圣朝元图》等。近世道教的主要宗派更是源于陕西省。陕西省内有五岳、五镇中的西岳、西镇，四渎中的黄河、汉水，^①历代朝廷对名山大川的祭祀活动带动了本土宗教的发展。终南山古楼观、重阳宫等宫观，则是自隋唐至金元间近8个世纪的道教圣地。其境内也有众多的壁画艺术，耀县药王山南庵壁画即是一幅不可多得的艺术佳作，本文就此壁画展开初步的讨论研究。

药王山，位于陕西省耀县城东约1.5公里，唐时名“磬玉山”。因其由五个顶平如台的山峰连成，海拔约1000米，宋至明代时又名“五台山”。早在南北朝时，该山即为佛教重地，隋唐继之。后经唐武宗灭佛，再历五代之乱，佛教衰落。后因唐代名医孙思邈曾隐居于此，道教兴起，约在明代时于此建药王庙，从此改名为“药王山”。山上翠柏葱茏，庙宇鳞比，幽雅清静，古迹遍地，现为全国重点文物风景自然保护区。

南庵道观，始建于唐代，是为纪念孙思邈而修建的孙真人祠，北宋崇宁二年

^① 秦代以黄河、汉水、湫渊、长江为四渎。见《汉书·郊祀志第五》：“沔，祠汉中。”

(1104)改称静应庙,金、元时期,又改称朝元宫或静明宫。现存大殿3座,还有戏台、魁星楼等建筑数座。

本文所要研究的壁画就在位于东北角的大殿之内(图1,见封3),大殿坐北朝南,壁画绘制在东、西山墙之上(图2、3),相互对称,画幅呈“凸”形,中间幅高3.60米,两边高2.80米,东、西壁画幅均长约9米。画中神仙共计87位,其中残缺的有8位,主尊像高约1.70米,与真人相仿。东壁神仙40位,其中残缺的有7位;西壁神仙较为完整,共47位,仅有1位残缺。

目前对药王山已有的研究在石刻造像与造像碑方面的较多,而对南庵道观壁画的全面分析较少,现有的研究成果和主要观点如下:

《中国美术全集——寺观壁画》一书中指出“从现存梁架结构的风格看,此殿当始建于元代末年。殿内壁画《朝元图》绘于东西山墙上,曾被清代壁画所覆盖,绘制年代应与四帝殿的始建年代相同。”张燕在“药王山造像碑”一文中指出“南庵道观是陕西省仅存的元代大殿,元殿内有元末明初的道观壁画‘帝后朝元图’2幅,也是陕西省境内现存最早的道教壁画。”杜哲森主编的《中国美术史》(元代卷)一书中指出“今陕西省耀县药王山朝元宫(今称南庵)四帝殿内东西壁残存有元代末年壁画《朝元图》,画法亦是工笔重彩,描绘诸天地神众朝见元始天尊,内容与永乐宫壁画亦基本相同。”楚启恩著的《中国壁画史》一书中指出“陕西省耀县南庵壁画《朝元图》,是该庵仅存的一幅。……庵内四帝殿曾屡经翻修,但从现存梁架结构的风格看,此殿当始建于元代末年。殿内壁画《朝元图》绘于东西山墙上,曾被清代壁画所覆盖,故其绘制年代应与四帝殿的始建年代相同。”

大殿前的介绍牌上记载:元殿“建于元至元二年(1272)后世多次维修,原结构未变。殿内壁画《帝后出行图》,亦系元代作品。是孙真人的寝宫。”

以上文中“四帝殿”和“元殿”属同一大殿,均认定该殿是元代大殿,该殿内壁画是元代末年或元末明初壁画,笔者前去实地考察数次,并仔细比对元代建筑的梁架结构,未看出有明显的元代建筑特征,所以由此来断定壁画的年代,可靠性存疑,但对于认定该壁画曾被后代壁画所覆盖的观点倒有可能。

此外,在“耀县药王山《四帝二后行乐图》年代的考订”一文中指出它的制作年代是在顺治乙未(1655)至康熙甲辰(1664年),不是“元殿”,而是清代所建的“帝后殿”。对于这个结论徐教授是考察了《重修升仙台宫观记》、《耀吾姜君重修耀州五台山暨诸神像祠序》、《重修静明宫之碑记》等碑文后得出的,但笔者不知徐教授是否还考察了《五台山静明宫记》的碑文,因为该碑文中指出“……于嘉靖四十三年二月初七日本宫道众发心请匠塑绘三清圣像一堂发心贴金妆彩……”,可见,徐先生的结论也有不

《中国美术全集——寺观壁画》,文物出版社,1988年3月第一版,第126页。

张燕:《药王山造像碑》,《中国道教》,2001年第6期,第32页。

杜哲森主编:《中国美术史》(元代卷),齐鲁书社、明天出版社,2000年12月第一版,第110页。

楚启恩著:《中国壁画史》,北京工艺美术出版社,2000年3月第一版,第200页。

徐建融:《耀县药王山 四帝二后行乐图 年代的考订》,《文物》1986年第2期,第93页。

妥之处。

二、壁画的年代

现陕西省耀县药王山南庵西部有一碑廊，多数石碑上记载历代对此地维修、重修之文，从中对南庵的历史可略知一二。《重修升仙台宫观记》的碑文记载：

郡后学左重耀篆额 / 耀城东不三里 北五台山相传为孙先生修真地其一台鹵出者尤爽垲曰升仙太玄润之屏蔽也乃元胜顾甲於洞琳宫 / 鹵瓊瓊瓊瓊瓊瓊 唐勒赐静明观真人殿前仍有碑刻唐太宗颂而唐书列传皆不载其事兼语非典册景叔乔先生 / 为羽流之鹵作 莫知元所由 矣 宋崇宁二年用祈雨故赐静应庙额尚书省所下牒词犹存是时始敕如孙先生号 / 应真人金元 焚修 复敕符屢下或称朝元宫或称静明宫虽沿革莫改要皆主孙先生……有重建曰仪瓊曰（貳）瓊曰玄元殿曰三清殿曰真人殿曰献殿曰瓊曰五祖殿曰钟楼曰三官殿曰三（法）殿曰崇真祠……今则玄元诸殿据中位真 / 殿反迤在西偏……

从中可知早在唐朝此处就有殿宇，并敕赐静明观，且在真人殿前有唐太宗谕碑，众人对其怀疑，因为其文未见载入唐书列传。宋徽宗时期（崇宁二年）因用祈雨故赐静应庙。此后，金元历代焚修，复敕符屢下或称朝元宫或称静明宫，都依旧祭祀孙思邈。过去的宫观建筑很多，其中包括仪门、玄元殿、三清殿、真人殿、献殿、五祖殿、钟楼、三官殿、三（法）殿、崇真祠等建筑。由于多次修复变革，原先居中的真人殿偏西，取而代之的是玄元殿，与真人殿并列偏东的是三清殿，现在的七间殿原为玄元殿，元殿原为三清殿，金殿原为真人殿。此外，碑文《五台山静明宫记》中记载：

唐敕殿瓊于嘉靖三十四年十二月十三日地震倒塌无存于嘉靖四十三年二月初七日日本宫道众发心请匠塑绘三清圣像一堂发心贴金妆彩……

从中可知在明朝嘉靖三十四年十二月十三日，由于地震，致使建筑倒塌无存，于嘉靖四十三年二月初七日，五台山静明宫的道士和信徒用时十年重新塑绘三清圣像一堂，并贴金妆彩。

由此可见，三清殿的壁画至少在明朝嘉靖四十三年二月初七日就已存在。为什么只在三清殿里有壁画？笔者猜想嘉靖三十四年十二月十三日建筑倒塌之前，所有的大殿里都应有壁画，因为地震倒塌损毁，而唯有三清殿没有全倒，所幸东西山墙上的壁画尤存，于嘉靖四十三年二月初七日，也就是十年后，五台山静明宫的道士们和信徒在原壁画基础之上，重新塑绘三清圣像一堂。因此，现在我们所见到的三清殿壁画应是明代所绘。

壁画中人物的衣冠服饰对于壁画的年代认定起到重要作用，因为不同的年代，人物所穿的衣冠服饰也有所不同。由于壁画历代都曾修复过，但对原画没有太大的改动，整体结构依旧保持原状，这给壁画的年代认定提供了便利，为了便于研究笔者对东、西两壁作了线描图（图4、5），并给每一位人物都进行了编号。

笔者对壁画的衣冠服饰作了比对，初步认定壁画最早可以推定为宋代，但由于没有题记，且又被后世多次修整覆盖，现覆盖的壁画应是明代所绘，理由如下：

东壁（图4）5号侍女的体态特征与1971年河南省方城出土的宋代持包女子石俑比较相似。西壁（图5）9号神仙的帽饰与现藏故宫博物院的刘松年作《会昌九老图》中人物头戴的高装巾子比较相似。刘松年，生卒年不详，南宋画家。钱塘（今浙江省杭州）人。因家住杭州清波门，俗名暗门，故人称“暗门刘”。孝宗淳熙（1174—1189年）间为画院学生，光宗绍熙（公元1195—1224年）时任画院待诏。擅画山水、人物，笔墨严整，设色艳丽。画风在当时影响较大，与李唐、马远、夏圭并称“南宋四家”。

以上特点均能看出宋代遗风，但由于时代久远，脱落较多，又经后世修补，宋代特征已不明显，取而代之的修补壁画时代特征逐渐显现出来，以明代特征较为突出。

头戴通天冠的神仙东壁（图4）有9、15、16、17、24、25、26、28、29、31、32、35、36、37、38、39、40号共17位，西壁（图5）有6、10、13、21、22、29、32、36、40号共9位，在通天冠的演变过程中，明代的通天冠与画幅上的通天冠较为相似，如壁画上南斗诸星的通天冠与北京法海寺明代壁画《帝释梵天图》中梵天所戴的通天冠比较相似。图中神仙的衣领挽花、袖口内衣百褶以及膝前背后的系花装饰与北京法海寺明代壁画《帝释梵天图》、河北石家庄毗卢寺明代壁画《三界诸神图》中的神仙装饰亦出于同一时代。

元代服饰有女服左衽，男服右衽的习俗，这从山西芮城永乐宫壁画、洪洞广胜寺水神庙壁画中都可见到。但到明代初年朝廷令服饰复从宋制，男女衣服皆右衽，明代绘画及衣服实物所见者皆如此，此壁画中，所能认清的男女神仙皆右衽。如东壁（图4）第15、21、25、34、35、36、37号等神仙；西壁（图5）第5号仕女、9、17、21、22、37、38号等神仙。

三、壁画内容与风格

三清殿壁画的全部内容为各种天神地祇形象。由于壁画上没有题榜，所以不能直接加以辨认。现在笔者参考有关材料，尝试作一初步探讨。

三清殿现在是南庵宫观中的一个偏殿，殿中供奉道教所谓的“三清”像，原来都有塑像在殿中央台上，不知何时已毁。“三清”之说在唐代已开始流行。如杨钜在《翰林学士院旧规》谈到撰拟文字的各种格式中“道门青词例”：

“谨稽首上启：虚无自然元始天尊、太上道君、太上老君、三清圣众、十极灵仙、天地水三官、五岳众官、三十六部众经、三界官属、宫中大法师、一切众灵、云云。尾云：谨词。”（按：“宫”字当为“玄”字）

和三清像相配的是殿周四壁的壁画，作为一个整体，是《朝元图》。笔者在此将南庵三

李德仁：《山西右玉宝宁寺元代水陆画论略》，《美术观察》2000年8期，第62页。

清殿的壁画称为《神仙朝元图》，以区别于其它《朝元图》。

“朝元”即朝谒元始天尊。元始天尊是道教崇拜的最高尊神和权威，一切道经都出自元始天尊，自南北朝以来即如此。道教创立初期，汉末魏晋天师道开始流行的时期，崇拜天、地、水三官。但在初步建立了体系以后，道教即以元始天尊置于最尊贵的地位。唐代皇室提倡道教，以老子李耳为远祖，而特别抬高了老子在道教中的地位，奉为“玄元皇帝”。在一部分道观中也曾以老子为主神，所以也可以称朝谒玄元皇帝为“朝元”。如洛阳北邙山老子庙的壁画也称为《朝元图》。宋代以后，“三清”已代替了单独的元始天尊和老子，并以元始天尊为“三清”之主，因此仍称为“朝元”。在一部分文字记载中，也曾提到“朝会”或“朝真”，但其涵义则都相同，而以“朝元”最常见。

道教在唐玄宗时期，借助政治势力大大活跃起来，之后，宋太宗、真宗二朝是道教发展史上的重要时期，道藏的编订整理，宫观制度、醮仪、图像等都是这一时期统一起来，并建立完整的规模。这时进行了空前的大规模道教活动：提高玉皇大帝的地位，制造赵氏先祖“圣祖”赵玄朗的故事，封禅泰山，修建玉清昭应宫、景灵宫等。绘画史上有重要地位的武宗元也就是在此机缘下被吸收到道教美术创造方面来的。这时王钦若、张君房等进行了道藏的整理和编撰工作，他们的新规定中最引起后人非议的是关于圣祖赵玄朗的问题。（参见《云麓漫钞》卷八有关记述宋仁宗景祐元年重新议定“圣祖”的地位。）这一时期崇祀的神祇名目，成为后世通行的道教神祇系统的基础。这些名目在哲宗时道官贾善翔编《太上出家傅度仪》中可以见到。在举行祀祷仪式时，焚香供养：

三清上圣十极三真三三大天三三三天三大三三三北极大三后三三地鹵圣祖天尊
大三元天大圣后三十二天三君十神太一真君十一曜星官天地水三官南北二斗星官四
方二十八宿星官四圣真君三元真君玄中大法师经籍度三师正一真人五岳圣三储副佐
命大洞仙官三十六洞天仙官七十二福地三十六靖庐二十四化仙官等四溟源王四海九
江水三龙王地府酆都北三出家弟子本命星官宫观里域真官天曹地府一切咸灵……

神祇名目系统此后没有根本的变化，在结构上与现存所的宋元时期完整道教神系——四川省安岳县瑞云乡狮子岩北宋道教造像、重庆市大足县南山南宋三清古洞造像、山西省太原龙山蒙古时期全真教三清洞造像、以及山西省芮城元代永乐宫三清殿——完全相同。只是上述几处的四帝二后均有座位，而耀县药王山南庵《神仙朝元图》中的四帝二后没有座位，而以站姿呈现。这也是与其它壁画、造像中的四帝二后有所不同之处。

此一时期颁行的神祇名目系统是我们讨论三清殿《神仙朝元图》诸神祇名目的主要依据。根据贾善翔编《太上出家傅度仪》一书可以得出三清殿壁画《神仙朝元图》中的六位主神分别是玉皇、天皇、北极、后土、圣祖、圣祖母（元天大圣后）。

这里值得一提的是，元朝统治者曾多次明令禁绘道观中的宋代皇家像，画有宋代皇

《宋史》卷6—8《真宗本纪》，又卷104《礼志》七。

《正统道藏》，正乙部，第54册，0251页，新文丰出版公司发行（台北），1977年10月。

王逊：《永乐宫三清殿壁画题材试探》，《文物》1963年8期，第22页。

家圣祖和圣祖母的《神仙朝元图》没有遭到破坏，这很不寻常。壁画能幸存下来的主要原因可能是因为画中的主神特征不明显，而被误解为是东华帝君和西王母。如同永乐宫三清殿的神系，圣祖和圣祖母的位置被东华帝君和西王母取而代之，得以保存下来。因为在宋元神系中与玉皇和后土相对的主神先后有两组，一组是宋皇家的圣祖和圣祖母，另一组是全真后期用来替换圣祖和圣祖母的东华帝君和西王母。

在道教神系中后土和玉皇相配，后土代表大地，玉皇代表昊天。圣祖母与宋皇室的赵氏圣祖相配，作为一对，同样两神应该被安排在一起。通常壁画中圣祖母前面的帝君应是圣祖。由于北斗七星通常与北极大帝相配，如《道法会元》中有一符下敕文，谓北极大帝敕三台、北斗、天蓬、天猷、翊圣（即黑杀）、真武等救护病患者。因此北极大帝应在有北斗七星的西壁之上，从而天皇大帝应位于东壁之上。另根据宋代宫廷以左为尊的顺序，玉皇、后土应列东壁，圣祖、圣祖母则应列西壁。

由此可知，耀县药王山南庵三清殿《神仙朝元图》东壁主神应为天皇、玉皇、后土（图4中的1、2、3号），西壁主神应为北极、圣祖、圣祖母（图5中的1、2、3号）。其余诸神为：东壁各神仙（图4）：左上35、36、37、38、39、40号六位神仙是南斗六阙，其后神仙23、24、25、26、27、28、29、30、31、32、33、34号是二十四化仙宫中的十二化仙官，此与西壁相对，再后神仙18、19、20、21、22号是头戴帝冕的五岳圣帝，14、15、16、17号是四渎源王。三位主神后有4、5号两位仕女，其一捧物，其一执扇，其后有两组人物，由于过去曾在此开窗，后又堵上，所以破坏了原壁画，但仍能看出两组各有七人，现存的八位神仙是6、7、8、9、10、11、12、13号，从其装饰和标志看，应是二十八宿星官中的十四宿星官，此与西壁相对。

西壁各神仙（图5）：右上方41、42、43、44、45、46、47号七位身穿玄色朝服、年轻无须的神仙为北斗七星。其后29、30、31、32、33、34、35、36、37、38、39、40号神仙为二十四化仙宫中的十二化仙官，此与东壁的十二位相对，再后20、21、22号神仙是天、地、水三官和23、24、25、26、27、28号六位天曹。三位主神后有4、5号两位仕女，其一捧物，其一执扇，其后有两组人物，各为七人，即6、7、8、9、10、11、12、13、14、15、16、17、18、19号神仙，从其装饰和标志看，应是二十八宿星官中的十四宿星官，此与东壁相对。

三清殿东、西两幅壁画分别描绘的是左、右两列一字排列在云雾之间的道教神祇。整个画面由神和云雾构成；神是主要图像，云雾是背景。众神全部站立在云头之上，身后云雾缭绕。整个队伍的上下和左右两端都被云雾包围，由于东壁上曾开过门和窗，有明显的补痕，因此壁画的图像不完整。东、西壁两队列长度相同，结构对应，是同一体系中的两部。两部人数略有差别：西壁共四十七位，东壁算上残损不清的共有四十位

景安宁著：《元代壁画——神仙赴会图》，北京大学出版社，2002年10月第一版，第50页。

《道法会元》卷165，第14—15页，载《道藏》，册920。

张霭堂：《我国古代“右尊”“左尊”的源流及其具体所指》，《山东师大学报》1987年第2期，第70-76页。

(总数通过分析可能是四十六位)。诸神井然有序的前后排列,组成行进状的队形。神祇中有文有武、有男有女、有主有从。武将手持兵器,文官双手秉笏,仕女或捧物进贡,或举旌持扇,前后簇拥各自队伍中部的三位主神。诸神上身前倾、驻足不前,似乎是行进完毕后刚刚立定。每个队伍的三位主神不但占有中部的突出位置,而且身躯比其它神略高大,以全身状出现。由于在宗教艺术中身材高矮与身份高低成正比,三神的高大和主要位置显示其尊贵的地位。三主神呈一字并列式,最外为一女神,且靠后,两位男神在里,且朝前。东壁的两位男主神均头戴帝王冕旒,身穿袞服,西壁两位男主神与东壁相对,均亦戴冕穿袞。东、西两壁的女主神均头戴皇后凤冠。两壁的六位主神虽然贵为帝后或贵比帝君,却必恭必敬的双手捧笏,率文官武将面北而立。

《神仙朝元图》的线条具有较多的写实性,并不追求华丽、流畅的抽象线条,而是以线条写实造型,更好的表现了衣袖的重量感和体积感。人物动作较大,动静、快慢的量变感觉分明。人物的排列不是从下向上叠作人墙式,而是分多层次斜列向纵身展开,空间结构深度较广,所有人物活动于一个统一、连续、和谐、向纵身展开的地平面上和空间之中。壁画色彩丰富而沉着,绚烂而协调,勾线劲紧有力而又宛转自如,流动飘逸而又严谨含蓄,技法的运用臻于极为精湛成熟的地步。作者运用构图、线、色彩所能形成的视觉要素,进行合理设计,从具体的形象达到了理想生命的“新形”创造。从多方位、多角度探索出了壁画创作的艺术设计方法。这幅图,在处理人物形象的多样性、面型刻画的类型化、动作节奏的掌握、人物位置及关系的安排、衣纹的处理等等,确是可以看出宋明以来一脉相传的痕迹。

四、结论

以帝王为中心,千官为主体组成的群像行列,在古代绘画中不断出现过。他们的名称不同,形象的特点不同,行列的繁简不同,然而是一同一构图的逐渐丰富和发展。耀县药王山南庵三清殿壁画便是这一构图的延续和发展。三清殿的《神仙朝元图》群像行列的创造是以唐代发展起来的、宋初兴盛的道教绘画为基础的,共两幅,此画没有题记,但根据风格、图像、碑文、历史、社会、宗教的综合观察,其底本最有可能是宋代崇宁二年(1103)的作品,后世多次修补,现壁画为明代嘉靖四十三年(1564)时遗作。全部构图共计人物形象87位,其中残缺的有8位,东壁神仙40位,其中残缺的有7位,西壁神仙较为完整共47位,仅有1位残缺。布局上以六位主像为中心展开的人物行列,主神的组织、结构、体系形成于北宋,即天皇、玉皇、后土、北极、圣祖、圣祖母。构图上寓复杂于单纯,寓变化于统一,寓动于静。在形象的创造和构图的设计上都达到了较高的水平。它的图像和风格更接近于宋代传统,是了解宋元明道教神系发展的重要例证。

(责任编辑 于光)

On the Division of Time and the Transformation of Buddhist Study in Europe and America

Li Silong

This paper divided the academic history of Buddhist research in Europe and America into four stages: 1, 20—70 decades of 19th century, this was initiative stage, established the research pattern by taking “Buddhist documentary” as main guide; 2, 80 decade of 19th century to Second World War, This was mature stage, achieved the important fruit in the aspects of correction of the Buddhist classics, Buddhist archaeology and ideological explanation, formed old English and German School, Leningrad School and French /Belgian School; 3, from the end of Second World War to 70 decade, this was transforming stage, East Asia Buddhism, especially Tibetan Buddhism, have been attached great importance, beyond the researches of traditional documentary and philosophy, also made “regional study” that adapted to international political demand, methodologically much more concerned the fields of social history, political history of Buddhism; 4, since 80 decade, the Buddhist research centre of Europe and America transferred from Europe to North America, Buddhist scholarship unprecedentedly prosperous, West Buddhist scholars questioned the academic tradition and theoretical presupposition of themselves, explored the possibility of profound communication between Buddhism and West society.

A Preliminary Study on the Taoist Frescos of the Southern Nunnery in Mount Yaowangshan in Yaoxian County of Shanxi Province

Gao Ming

This paper is composed of four parts, which give a preliminary study, analysis and correct explanation on the Taoism frescos of the southern nunnery in Mount Yaowangshan in Yaoxian County of Shanxi Province. The first part introduces the general situation of the frescos, concludes the existing studies on them and sums up different viewpoints. The second part focuses on the fresco age, which is proved by the comparative analysis on the stele literatures, garments of different figures in the frescos. With the studying on historical documents and the method of image analysis, the third part confirms the main content, painting style and artistic characteristics of the frescos. Finally, the fourth part gives a brief summary of the painting time, subject matter and artistic style.