

吕洞宾信仰及其图像表现

刘 科

山西芮城永乐宫为现存最早且保存完整的一组元代道观,与大都天长观、终南山重阳宫并列为元代全真三大祖庭。永乐宫初建为吕公祠,金末有一定扩建,现存三清殿、纯阳殿、重阳殿三座主要大殿。纯阳殿又名混成殿、吕祖殿,东、北、西三壁绘有吕洞宾画传,扇面墙后为单幅《钟离权度吕洞宾图》,高3.7米,面积16平方米。北门门额上为单幅《八仙过海图》,南壁东西两侧为单幅《道观斋供图》和《道观醮乐图》。吕洞宾画传是一组关于吕洞宾生平及其济世度人事迹的故事画,描绘了吕洞宾诞生、得道成仙、度化济世的52个故事,是研究元代道教人物传记性题材作品及其艺术成就的最完整实物遗存。南壁东西部各有一题记,记录了壁画完工年代与画家姓名,由朱好古门人绘于1358年。永乐宫在明万历和清乾隆、康熙年间进行过一定的扩建与重修,纯阳殿北壁后门右上角有清康熙十四年(1675)重修题记。

涉及吕洞宾信仰的图像主要存在两种:一是多幅故事性图像;一是单幅吕洞宾肖像或故事性图像,包括墓室八仙砖雕、明清版刻、卷轴画等多种形式。纯阳殿壁画即为第一种。从现存情况来看,纯阳殿壁画似为此类作品孤例,可能与吕洞宾信仰的流传地域有一定关系。

吕洞宾信仰在宋元时期已经颇为流行,并得到官方承认和敕封。宣和元年(1119),宋徽宗敕封吕洞宾为“妙通真人”。1241年成书的《金莲正宗记》中,秦志安仍以“真人”为吕洞宾的尊称。金元时期全真教盛行,将民间信仰中的吕洞宾吸收进入道教神仙体系,将本派宗源上溯至混元老子,以东华帝君、钟离权、吕洞宾、王重阳、刘海蟾为“五祖”。随着全真教受到官方推崇,吕洞宾的地位也大大提高。至元六年(1269),元世祖敕封吕洞宾为“纯阳演正警化真君”;至大三年(1310),元武宗又敕封其为“玉(纯)阳演正警化孚佑帝君”,封号由“真人”上升为“帝君”。

在宋代,吕洞宾信仰已经渗透到各地创建的宫观中,但还没发现有专门祭祀的场所记载,只是奉塑像于大宫观中。如江苏真(镇)州天庆观常奉纯阳真君,有塑像,因吕洞宾显化,当地民众在此建斋答谢。

而北宋时期天庆观系真宗于大中祥符二年(1009)十月昭令诸路州府军县修建以奉三清、玉皇(陈垣《道家金石略》)。这一记载表明吕洞宾的专祀场所还未形成,其塑像仍以大宫观为依托。《纯阳神游显化妙通纪》中记载政和年间(1111—1117),宫禁有崇,白昼现形,为非作歹,赖吕洞宾显灵,除崇安邦,宋徽宗下诏“塑像于景灵宫,岁时奉祠焉”。此处的景灵宫系大中祥符五年(1012)于京师及衮州曲阜县丘寿创建,专奉圣祖玉石像。吕洞宾与圣祖同奉于景灵宫,说明吕洞宾在官方信仰中的地位得到提高,但还没有成为国家的正祀大神。吕洞宾图像的出现与全真教的兴起密切相关,金大定二十八年(1188),金世祖召丘处机自终南山赴朝廷,待诏于天长观,主万春节醮事。夏四月徙居城北官庵,奉旨于官庵塑“纯阳、重阳、丹阳三师像”(丘处机《磻溪集》),这可能是全真教道教神仙系统中关于吕洞宾造像的最早记载。《宣和画谱》载北宋李得柔画二十六真人像,其中就有“钟离权真人像、吕岩仙君像”(欧明俊《神仙吕洞宾形象的演变过程》),元代李继本曾借《跋仙人吕岩图像》讨论神仙之有无(李继本《一山文集》),可知此时已有吕洞宾图像出现,可能是单幅肖像。

在元朝政府的支持下,全真道士负责创建了专祀吕洞宾的大纯阳万寿宫,将吕洞宾信仰推向了新的高度。元太祖十二年(1240),披云道人宋德方谒纯阳祠于永乐,叹其荒陋,筹谋易祠为宫(陈垣《道家金石略》)。除现存壁画外,永乐宫还有吕洞宾雕像,说明吕洞宾已经以道教正统神仙的身份出现在雕塑、壁画中。壁画内容可以大致分为四类:诞生悟道、治病除妖、度人为仙、测凡示仙,其重点在于宣扬吕洞宾济世度人的事迹,并强调吕洞宾对凡人的种种测试,而其生平叙述简要,其诞生情节参考了佛传故事画的图示,榜题文字未曾提到的沐浴等情节在壁画中却有一定的表现。第一幅“瑞应永乐”中产后的吕母坐在椅子上看着正在沐浴的小儿,五彩祥云笼罩小儿,云上方有一白鹤,表现的正是榜题中的“众见有一白鹤白天飞入房中”,与佛传壁画中“乘象入胎”中大象的表现有异曲同工之妙。画师在下方增加了两

组人物:举手仰望的童子和门外乘马老叟与三随从,以表现“众见有一白鹤白天飞入房中”。经历钟离权点化和五种测试之后,吕洞宾得道成仙,开始其济世度人的种种变化,纯阳殿壁画中的时间线索在此后的情节中被弱化或忽略。壁画中也涉及了吕洞宾的牌位及画像的供奉等内容。

据吴光正研究,目前所知吕洞宾最早传记为北宋出现的《吕真人望江亭自记》,其后为南宋时代翁葆光的《悟真篇注》即《吕洞宾传》,此后有南宋后期白玉蟾的《平江鹤会升堂记》,作于金兴定六年(1222)的《有唐纯阳吕真人祠堂记》碑刻,1241年秦志安编《金莲正宗记》及元代辛文房《唐才子传》卷十中均无黄粱梦的记载(吴光正《八仙故事系统考论——内丹道教神话的建构及其流变》)。元代道士苗善时编纂的《纯阳帝君神化妙通纪》是目前发现的与纯阳殿壁画图像最接近的道教经典。《纯阳帝君神化妙通纪》七卷,卷前有元世祖至元六年和武宗至大三年诏封全真道五祖的制词。相对于《纯阳帝君神化妙通纪》的108个故事,52个壁画榜题中有37个榜题文字内容与《纯阳帝君神化妙通纪》文字相近。多数学者认为壁画榜题文字直接取自苗善时的《纯阳帝君神化妙通纪》。景安宁的研究找出了未见于苗善时《妙通纪》的其他15幅壁画中的7个来源,而另外8幅不像其他壁画题材那样常见于宋元文集,可能仍处于口头流传的阶段(景安宁《吕洞宾与永乐宫纯阳殿壁画——以山西永乐宫为例》)。总之,纯阳殿吕洞宾画传的出现与佛道叙事画的发展、宋元世俗社会话本小说流行等因素之间有密切的联系。在《道藏》保存有类似的图像《许太史真君图传》以文字配画的形式记载许逊降生、修道、访师、炼丹、隐居、飞升等事迹,绘图像52幅。这类图像一般围绕某一道教人物展开,有相对完整的情节。雕版印刷术的使用为这类图像的传播提供了便利条件,山西是北方重要的版画制作区,金灭北宋后将汴京的刻工迁往山西平阳,平阳也是金元两代佛道经典与版画的刊刻中心,纯阳殿吕洞宾画传的绘制也可能参考了这类图像。

中国古代壁画构图从散点的干列式,到有一定层次,再到多层安排,情节性增强且日益世俗化。两

宋以来市井题材的风俗画为纯阳殿壁画绘制提供了图像借鉴材料。纯阳殿壁画大构图采用上下双层平铺结构,小构图则采用多层结构,精心安排人物、景物的前后关系,具有明显的空间深度感,而且增加了世俗化的情节,加强了动势和神态的描写,使故事人物均处于极具现实感的绘画空间之中。尽管宣扬全真教义的神迹和教义是绘制壁画的根本目的,但画工没有完全拘束于道教典籍文字内容的图释,而是对客观现实进行了仔细观察与体味,增加了榜题文字中没有提及的细节和场景,宫廷市井、官贵庶民、茶寮酒肆、日常起居、世态人情都成为画工极力表现的内容。壁画为我们提供了文字记录之外的另一个了解历史与社会风俗的途径。情节及景物设置中有佛寺、城门、宫殿、宅院,也有河桥、小路、城墙、栈道,又有酒家、佛塔、学堂等,多采用散点透视表现。建筑结构及构件的表现精细工整,画工掌握了一定水平的界画技法并对建筑形制较为熟悉,这也为我们了解元代建筑提供了图像参考。在以庙宇亭榭池塘为组成骨架的画面中吕洞宾头戴华阳巾,着白衣,时有宝剑伴随。将吕洞宾与剑联系在一起的记载,至迟在北宋即已出现(王育成《明代彩绘全真宗祖图研究》)。其剑不但具宝剑之形,更可一断烦恼、二断贪嗔、三断色欲,成为吕洞宾图像中具有标识性的元素。

清代刘献廷曾感慨道:“予尝谓菩萨中之观世音,神仙中之纯阳,鬼神中之关壮缪,皆神圣中之最有时运者,莫知其所以然而然矣。举天下之人,下逮妇人孺子,莫不归心向往,而香火为之占尽,其故甚隐而难见,未可与不解者道也”(刘献廷《广阳杂记》)。吕洞宾原本是民间传说中的隐士和神仙,具有一定的信仰崇拜基础,全真教试图将众多传说转变为成型的信仰体系,吕洞宾画传的出现正是基于全真教教徒的这种努力而出现的新图样,其后的吕洞宾图像特征逐渐固定下来,道教色彩随之增强,头巾、长袍、宝剑、葫芦成为其标识性的图像元素。吕洞宾画传与纯阳殿内其他图像的关系等问题还有待于进一步研究。

(作者单位 青海师范大学美术系)