

晋南壁画《神仙赴会图》研究

肖遥

(西安美术学院, 陕西 西安 710065)

【摘要】现收藏于加拿大安大略皇家博物馆的道教壁画《神仙赴会图》在国内鲜为人知。本文通过对壁画的风格、图像和历史背景的研究以及西壁第一位主神神格的分析,推测《神仙赴会图》应是方志中记载的襄陵画师朱好古在太平县修真观所绘的壁画。此画线条变化丰富,色彩绚丽和谐,人物刻画生动真实,是中国古代壁画的又一鸿篇巨制。

【关键词】神仙赴会图; 朱好古; 艺术风格

中国壁画艺术历史悠久,成就辉煌。其中,绘制于元代的永乐宫壁画《朝元图》,以丰富的内容和肃穆的场面,在壁画史上占有举足轻重的地位。但鲜为人知的是,同在永乐宫壁画所属的晋南地区,还有另一幅宋元道教壁画,被称为永乐宫《朝元图》的姊妹篇,景安宁先生将其命名为《神仙赴会图》。此画线条规矩严谨,色彩丰富绚丽却又统一温和,人物位置安排稳妥得当,毫无杂乱之感。《神仙赴会图》是中国古代壁画的又一鸿篇巨制,其艺术价值绝不亚于《朝元图》。

相比《朝元图》,同样出自晋南地区的《神仙赴会图》知名度要高得多了。在20世纪20年代,受战乱影响,藏于深山古庙的《神仙赴会图》被境内外古董商互相勾结,以切割成块的方式盗卖出国,先运至日本,后又辗转至美国,1937年由加拿大多伦多市皇家安大略博物馆收藏。由于年代久远,壁画的准确出处至今无从考证,已然成谜。

一、《神仙赴会图》的创作者

(一)《神仙赴会图》与永乐宫《朝元图》统一稿本的使用

《神仙赴会图》东壁高3.1米,长10.22米;西壁高3.17米,长10.61米。和《朝元图》一样,也描绘了诸神朝礼的恢弘场面,在构图形式上,都是众神簇拥着主神行进式的分列在东西两侧。只是与《朝元图》中的286位天神相比,《神仙赴会图》中人物相对较少。西壁绘制了31位神祇,东壁则有28位神祇(图1)。虽然人物数量不及永乐宫,但壁画笔触生动写实,人物形象雍容华贵,复原后的画面色彩明朗绚丽,保存程度甚至好于《朝元图》。两相比较更不难看出,《神仙赴会图》与《朝元图》风格极为相似,构图、色彩、人物形象等方面,许多元素都一脉相承,密切关联,二者之间必然存在着千丝万缕的联系。



《神仙赴会图》西壁



图1《神仙赴会图》东壁

画面上相似度最高、最醒目的两个人物莫过于《神仙赴会图》西壁的戌神和《朝元图》中的太乙神(图1),两位神祇都头戴朝天冠,身着蓝色长袍,躬身前倾,臂膀弯曲,略微低头,神情自若,尤其是执笏的方式不同于其他诸圣的捧笏拜谒,而是侧身平握笏板。此外,两幅壁画中的天蓬元帅、天佑元帅(图2)也非常相似。



图2《神仙赴会图》

天蓬

《朝元图》

天蓬

除了人物动态的相似,两幅壁画中一些人物虽然身份和衣冠穿戴不同,但脸部线条则是由相似的线条组成的。如《神仙赴会图》西壁的第一位主神(疑为

宋圣祖）和《朝元图》神龛东侧外墙上玄元十子之一的尹文子（图3），都头戴芙蓉冠，脸型圆润，有着明显的眼眶线和眼睑线、直挺的鼻梁、饱满的嘴唇和颈部两条平行的弧线，甚至低眉顺目的表情和领口线的穿插都非常相似。如果将两张画稿叠放在一起，两神的脸型和五官线条基本可以重合，稍有不同的是疑为宋圣祖的这尊主神耳垂似乎略长一些。

再来比较两组相似的人物组合，两幅壁画中，五星都位于西壁后部。通过他们的装扮和所拿的法器来表明自己的身份，尤以金星、木星、土星最具代表性。

《神仙赴会图》中，金星侧身怀抱琵琶，琵琶用红布包裹，位于金星左下方的木星右手拿一只仙桃，左手端一个盛有三只仙桃的盘子，土星位于木星左侧，身披斗篷，一手执印，一手拄龙头拐杖。同样的人物组合也出现在《朝元图》中，金星站在木星的正上方，正面抱着琵琶，木星双手捧着盛有仙桃的盘子，土星扶杖背身站立，回首顾盼（图4）。三位神祇的排列和姿态虽稍有变化，但木星和土星的脸型与五官也十分相近。



图3 《神仙赴会图》 宋圣祖
《朝元图》 尹文子



图4 《神仙赴会图》 五星
《朝元图》 五星

此外，我们还能在两幅壁画中找到相似的法器和

道具。如《神仙赴会图》西壁第一位主神前的供桌上摆放着一盆白色牡丹，与《朝元图》中西王母面前供桌上的牡丹极为相像，只是方向上稍作改变。再如《神仙赴会图》中金母胸前的婴儿像与《朝元图》中后土胸前的婴儿像如出一辙。都绘有玉京七宝玄台和紫微上宫的仪仗扇和黄色的祥云等，类似的例子可以在两幅壁画中找到很多。

（二）古代壁画的定稿过程

两幅壁画为何如此相似？这还要从古代壁画的创作过程说起。古代壁画绘制是一个需要依靠“画工班子”完成的浩大工程，画师个人无法胜任。主笔画师往往先根据自己团队绘有各类人物动态、布局、纹样、器皿等素材的专属“稿本”，按墙壁尺寸设计出合乎比例的“副本小样”，然后再将小样画在一张与墙面等大的纸上，称之为“粉本”。即“粉本”是将“副本小样”按一定比例放大与墙壁等大的。

“粉本”定稿后，画师会使用特殊的方法将“粉本”过拓到墙面上，称为“漏谱子”，完成后才能真正进入壁画的绘制工作，而壁画的“副本小样”则会留在寺观内，用作后期修复和补绘使用。20世纪30年代，就有老者亲眼目睹过永乐宫《朝元图》的小样，只可惜此小样后来毁于兵燹，至今无从寻觅。

由此可见，“稿本”对壁画创作至关重要，高质量的“稿本”，往往需要经过几代人的传承并不断完善，它记录着壁画创作所需的各类素材，可以说是一个画坊的“看家秘籍”。从诸多元素的高度相似性中，可以看出《朝元图》与《神仙赴会图》的“小样”绘制，定是使用了同一“稿本”。那么，这幅神秘“稿本”的主人究竟是谁呢？

（三）襄陵画师朱好古

19世纪20年代，晋南一些古寺观造像和壁画大量流失海外，其中属于元代壁画的包括稷山县兴化寺后殿《弥罗说法图》、洪洞县广胜寺后殿西壁的《炽盛光佛说法图》和东壁的《药师说法图》以及平阳府某道观的《神仙赴会图》。兴化寺中殿《七佛说法图》在运抵北京后被截获，后由故宫博物院收藏，由于年代相近和风格相似，几幅壁画在海外被称之为“晋南寺观壁画群”。这其中，一个叫做朱好古的名字便分别出现在兴化寺后殿北壁题记和永乐宫纯阳殿壁画题记中。

在之前的研究中，学术界普遍认为永乐宫《朝元图》是由洛阳画师马君祥和他的画工班子完成的。而金维诺先生是首位提出永乐宫《朝元图》的作者应为襄陵画师朱好古的学者，他认为洛阳画师马君祥和马七等人除了题记中记载所画的是云气之外，并没有涉及壁画其他部分的绘制。

孟嗣徽先生则分析了另一处记载马有君祥名字

的“白马寺大德碑记”，他认为碑记中将马君祥的活动描述为“塑”和“装绘”，而不是“绘”或者“画”可以推测当时马君祥所做的是建筑、背景的彩绘和殿堂塑像工作。另外三清殿《朝元图》中题记位置不同于其他山西寺观往往将题记题于壁画结尾之处，而是题在了扇面墙内侧东上隅靠近斗拱的地方，且字迹潦草有多处错别字，这更像是建筑画工的题记。因此孟嗣徽推断，马氏家族画工班应该是当时有名的装銮匠，而并非《朝元图》的作者。并通过文献中有关朱好古的记载以及对永乐宫三清殿《朝元图》、纯阳殿《道观斋供图》和兴化寺《七佛说法图》《弥勒说法图》等中出现的场景、人物形象、法器供品的反复对比得出结论：分别出现在兴化寺后殿和永乐宫纯阳殿题记中的朱好古及朱好古门人才是永乐宫《朝元图》的真正作者。并且重构出了一个以朱好古为首覆盖整个晋南地区的民间画坊世袭体系。

通过前文对《神仙赴会图》与永乐宫《朝元图》粉本的比对分析，两幅壁画不仅在风格上非常相似，而且又有很多人物造型、细节元素等在重复的使用。因此在孟嗣徽的研究基础上，笔者认为这幅同样出自晋南地区并流失加拿大与稷山县兴化寺《弥勒说法图》一同陈列在加拿大多伦多皇家安大略博物馆怀履光主教展厅的《神仙赴会图》是朱好古团队在晋南地区留下的又一力作。

二、西壁主神的身份与《神仙赴会图》的宗教属性

（一）扑朔迷离的西壁主神

与一同流失海外的其他壁画相比，《神仙赴会图》的出处则显得扑朔迷离，由于贩卖团伙的刻意隐瞒，称壁画来自山西曲沃龙门寺。但安大略博物馆远东部主任怀履光主教曾派人在方志中寻找并实地调查，却始终找不到“龙门寺”。他只能确定，该馆的《弥勒说法图》与《神仙赴会图》均“得自以平阳府为中心的方圆一百英里之范围内”。

关于《神仙赴会图》，长期从事道教宫观和造像艺术研究的景安宁先生有着较深入的理解和独到的领会。他在他的专著《元代壁画—神仙赴会图》中他列举了一系列有力的观点来论证西壁第一位主神（图3）为太上老君以及《神仙赴会图》的宗教属性为佛教。

景安宁先生的主要观点有西壁第一位头戴芙蓉冠，身穿法帔，可以替换天皇大帝并与六御同居一个位置的，在传统道教神系中只有老子才有此资格。老子被描绘成正面像也是因为教主老子流传下来的范本只有正面像，画家不敢随意创作，因此只能借用标准正面像。因此，本该接受诸神朝礼的老子被安排在朝元队列，这不仅破坏了三清六御的神系，而且还会使得老子自己朝拜自己。由于考虑到这一不合理的

现象，景安宁先生才认为大殿主神只能是佛祖，《神仙赴会图》出自佛寺。

其次，山西太原龙山石窟和永乐宫《朝元图》中的六御均为坐像，而《神仙赴会图》中四帝二后却是站姿朝元。景安宁先生认为，这违背了中国古代的礼仪传统，也不符合道教礼制要求。相反在佛教中佛像的坐与站并没有过多限制，有很多佛造像都为“立佛”，以显示其高大伟岸的形象。通过大量论证，景安宁教授认为《神仙赴会图》是蒙元佛道辩经之后，特殊时代背景下的产物。

北京大学李淞教授在《浮山县老君洞道教图像的调查与初步研究》中充分称赞了景安宁先生的探索精神和扎实的学术功底，然而他认为景安宁先生的论断还是留下了很多疑问。比如被确定为老子的西壁第一尊主神，缺少了老子最显著的特征——白发白须。荷兰学者葛思康也对西壁第一尊主神为老子这一论断提出了质疑。

其实无论是留存下来的造像、画作，亦或是小说或影视作品的影响，老子在人们心中一直是须发花白，仙风道骨的老者形象。而反观西壁第一位主神，虽然壁画局部颜色有些脱落，但还是依稀可以看到这位主神黑色的须发，并且面容年轻没有一丝褶皱。按照景安宁先生的推断，这位主神之所以被绘制成正面像而与其他五位主神的侧面像格格不入，是因为在当时老子的流通画像中只有正面像，画师们不敢随意创作圣象才借用了仅有的正面标准像。

那么如果这个推论成立的话，画师们一定会选择当时最具有代表性的老子像进行绘制。而笔者经过对永乐宫《朝元图》和《神仙赴会图》的反复比对，西壁第一尊主神的正面像只是朱好古团队“稿本”中一张经常被重复使用的“脸”。这张“脸”非但没有老子的重要特征，还在《朝元图》中多次出现。

其次，按照道教的神仙体系，老子贵为“三清”之一，在造像中常居元始天尊之右，他的地位是高于六御的。反映在壁画中，他应该被安排在东壁三位主神的中心才合理。而《神仙赴会图》中老子所处的位置，地位不仅低于玉皇大帝，甚至不及天皇大帝。道教神仙体系等级分明，这样的安排既不符合尊卑位次，也违背了道教造像严格的等级制度。那么西壁这位主神不是“老子”，又会是谁呢？

（二）宋圣祖与北宋时期的“六御体系”

北宋时期，宋真宗畏惧辽兵，忍辱求和，与辽签订澶渊之盟。为了在国内稳定人心，避免战争，他效仿李唐王朝尊老子为始祖宣扬君权神授巩固统治，于是在大中祥符五年策划了一场赵氏始祖降临延恩殿并授予他天书的事件，真宗还通过宋圣祖之口介绍了圣祖母。自此宋圣祖、圣祖母与玉皇、后土、天皇、

紫微成为道教神系的前六个主神，即六御。在大足南山三清古洞和四川安岳狮子岩至今仍存有六御朝元的造像。

关于宋圣祖的形象，《皇宋通鉴长编纪事本末》卷20记载：“圣祖以大中祥符五年十月戊午降于禁中延恩殿。是夕五鼓一筹殿庭先闻异香，少顷黄光自东南至，灯烛失光，俄见灵仙仪仗执香炉扇拂华袞之类，皆有光明。天尊至，冠服一如元始天尊之像。”



图5 梁楷《黄庭经神像图》25.9cm×73.7cm
纸本水墨 上海博物馆藏

除了史料中关于宋圣祖外貌的记载，南宋画家梁楷所绘《黄庭经神像图》（图5）中圣祖的形象则更加一目了然。此画因画后有传为赵孟頫楷书《黄庭经》而得名《黄庭经神像图》，实则画面所绘内容是在表现圣祖降临与朝廷举行的圣祖祭祀活动，与《黄庭经》毫无关系。画面分为左、中、右三个部分。中间部分是主要画面，画中圣祖衣冠如元始天尊，左手虚拈，右手扶几。两边由青龙白虎神君引导，仙官和侍从环绕。如果说史料记载中宋圣祖的形象还不够明朗，那么《黄庭经神像图》则是对史料中的圣祖形象进行了清晰的呈现。

通过以上表述，我们可以得出这样一个结论，真宗朝确立的宋圣祖形象，冠服和元始天尊是一致的，头戴上清冠、身披法服、黑须黑发，并且神格位尊六御之一，这恰恰对应了《神仙赴会图》中西壁的第一位主神形象。同时，景安宁先生将这尊主神定为老子的另一有力证据是这尊主神的耳垂超长，这契合了老子“双耳垂肩”的特征。而我们再观察《黄庭经神像图》中，圣祖的耳垂与其他神相比也显得格外的长，这显然是刻意为之。因此笔者认为，“耳垂超长”应是真宗所倡导圣祖形象的一个主要特征。李唐王朝尊老子为始祖，宋真宗为了使自己的始祖凌驾与唐朝始祖之上，便给其加上了元始天尊的衣冠，又吸取了老子“两耳齐肩”的特征，从而抬高圣祖地位。

因此《神仙赴会图》中六位主神同重庆大足县南

山三清古洞和四川安岳县狮子岩造像中北宋形成的“六御朝元”体系一致，西壁第一位主神应是真宗时期形成的“宋圣祖”形象。

（三）《神仙赴会图》的宗教属性

景安宁先生认为《神仙赴会图》宗教属性为佛教的另一个观点是壁画中六位主神为站像不符合道教的礼制要求。他的理论依据是山西太原龙山石窟和永乐宫《朝元图》中的六御均为坐像。的确，道教的神系安排非常注重尊卑位次，六位主神的形象就像是天上的帝王，他们头戴冕旒，身着袞服，按照礼制要求是应该有座位的。但历史上并非没有无座的先例，如陕西省耀县药王山南庵《神仙朝元图》壁画（图6），是目前陕西境内年代最久远、保存最完整的道教壁画。壁画东西壁前部呈上下两排，尾部变为三排，分成七个群组，众神一字排开在云雾之中，神祇名目和结构与永乐宫《朝元图》基本一致。不同的是四帝二后均没有座位，而是以站姿呈现。

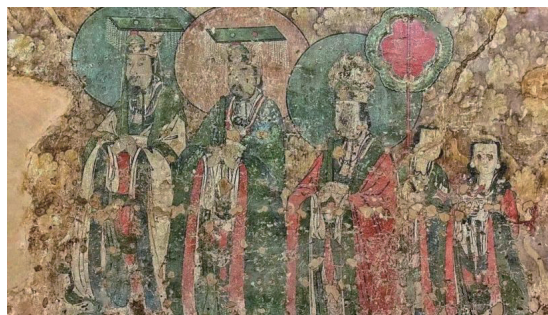


图6 陕西省药王耀县药王山南庵《神仙朝元图》壁画（局部）

此外，永乐宫《朝元图》总长约96.68米，高约4.26米在这样宽大的画幅中，为六御安排座位便显得合情合理。而反观《神仙赴会图》，东壁长约10.22米，西壁长约10.61米，不仅尺寸大小差距悬殊，而且与《朝元图》的286位神仙相比，《神仙赴会图》仅仅绘制了59位神仙。在这种情况下如果再为六御主神绘制上宝座，那么六御所占的位置就要比画面的一半还多，如此便会出现画面中没有多余空位绘制其他神祇的情况，那还如何体现朝元队列的恢弘气势呢？

永乐宫《朝元图》中共有八位主神，在东西两壁及檐墙后的六位主神均设有宝座，而斗心扇面墙东西外壁的东极青华大帝和南极长生大帝则恭立两侧，这显然是考虑到了扇面墙的实际面积狭小，如果像东西二壁和后檐墙一样的布局，估计只能容得下一位主神和座椅，其他部众则无法绘制，这种孤立的主神形象不符合道众及观者的心理需求。因此，在壁画绘制中固然需要考虑礼法要求，但也要因实际情况而定。

事实上，从明代起，很多佛寺壁画中的确都出现过道教神祇和佛教菩萨共同朝拜佛祖的场景，如河北

石家庄毗卢寺壁画中,道教内容占了相当大的数量,再比如山西繁峙县公主寺大雄宝殿所绘壁画中,有一大半都是道教神祇。但如果一座佛教大殿被《神仙赴会图》这样满壁都为道教神灵的壁画覆盖,佛教的护法主神便失去了其存在价值,佛教神系也会被打破,这显然是不合实际的。

由此可见,景安宁先生通过论证西壁第一位主神为老子以及六御为站像等观点就断定《神仙赴会图》出自佛寺的说法不足为据。在关于朱好古的文献资料中,有这样的记载。《太平县志》:修真观在县南关西高阜处。殿壁间绘画人物,元朱好古笔,精妙入神,有龙点睛飞去。《山西通志》:修真观在太平南关高阜,殿壁绘人物,元朱好古笔。因此,现藏于加拿大多伦多市安大略皇家博物馆的两铺道教壁画《神仙赴会图》,很可能就是方志中记载的“元朱好古笔”的太平县修真观壁画。

《神仙赴会图》不似《朝元图》那样追求劲挺流畅的线条,而是以顿挫的笔势刻画衣纹的真实感。色彩也丰富绚丽,具有强烈的装饰效果和艺术感染力。壁画中人物造型精准,许多人物的神情刻画比《朝元图》更加生动真实。《神仙赴会图》展示出晋南地区以襄陵画师朱好古为首的晋南画派高超的艺术水平,也使我们再一次领略了朱好古及其弟子们的风采。

注释:

- ①景安宁著:《元代壁画——神仙赴会图》,北京:北京大学出版社,2016年,第100页。
- ②胡孚琛主编:《中华道教大辞典》,北京:中国社会科学出版社1995年,第259页。
- ③施粉上墙方法有两种:一是用针按画稿墨线密刺小孔,把粉扑入墙面,然后依粉点作画;二是在粉本反面涂白垩、土粉之类,用簪钗按正面墨线传描于壁上,然后依粉痕勾墨线。详见孟嗣徽《永乐宫与元代“晋南寺观壁画群”——以朱好古画行为中心》,《美术大观》2022年第1期,第58页-68页。
- ④1954年对永乐宫的调查中,调查者说“据当地群众传说,宫中道士藏有壁画卷轴底本,遇有损坏,按底本补绘,故能新旧吻合,惜抗日战争时此项底本遗失,今已无从寻觅。”柴泽俊《山西古代寺观壁画》,北京:文物出版社,1997年,第10页。
- ⑤由于在三清殿只发现了“马君祥画工班子”的题记,因此有关永乐宫的出版物等相关研究文章都将三清殿《朝元图》归于马君祥画工班子。
- ⑥金维诺:《永乐宫壁画与襄陵画师朱好古》,《永乐宫壁画》,天津:天津人民美术出版社,1997年,1-5页。

⑦孟嗣徽:《永乐宫与元代“晋南寺观壁画群”——以朱好古画行为中心》,《美术大观》2022年第1期,第58页-68页。

⑧景安宁先生从六御体系遭到破坏和没有为六御设御座等问题认为《神仙赴会图》出自佛寺,产生于蒙元佛道辩经之后,佛教徒以此来羞辱辩经失败的全真教,从而抬高佛教的地位。详见景安宁《元代壁画——神仙赴会图》,北京:北京大学出版社,2016年,第120页-151页。

⑨李淞:《浮山县老君洞道教图像的调查与初步研究》,李淞主编:《山西寺观壁画新证》,北京:北京大学出版社,2001年,第18页。

⑩[宋]杨仲良撰:《皇家通鉴长编纪事本末》,哈尔滨:黑龙江人民出版社,2006年,第1册第299页。

⑪《黄庭经神像图》是梁楷细笔白描的孤本,景安宁先生认为此画与《圣祖降临记》历史资料一一吻合,它的真名应是《圣祖降临图》。详见景安宁《元代壁画——神仙赴会图》,北京:北京大学出版社,2016年,第207页。

⑫《太平县志》卷14《古迹》。

⑬《山西通志》卷57《古迹考》。

参考文献:

- [1]景安宁.元代壁画·神仙赴会图[M].北京:北京大学出版社,2016.07.
- [2]金维诺.永乐宫壁画全集[M].天津:天津美术出版社,1997.08.
- [3]赵伟.永乐宫壁画中的朝元队列[J].美术大观2021(12期).
- [4](荷)葛思康.永乐宫《朝元图》的道教仪式模式[J].美术大观2022(01期).
- [5]孟嗣徽.永乐宫与元代“晋南寺观壁画群”——以朱好古画行为中心[J].美术大观2022(01期).
- [6]李淞.论《八十七神仙卷》与《朝元仙仗图》之原位[J].艺术探索2007(03期).
- [7]赵伟.平遥府朝元图壁画道装主尊身份辨[J].宗教学研2018(03期).
- [8]赵伟.图像的借鉴与转化——关于宋元时期佛道壁画中三幅婴儿图像的思考[J].美术观察2014(01期).
- [9]邵媛.药王山南庵壁画与永乐宫壁画艺术形式比较[J].西北美术2015年(03期).

作者简介:肖遥(1993.10-),男,汉族,宁夏中卫市人,西安美术学院中国画学院21级在读硕士研究生,研究方向:花鸟画创作与理论研究。