

第一章

壁画的来历与现状

素有“中国古建筑宝库”之称的山西 地理位置比较偏僻 气候比较干燥 有益于古建筑及其壁画的保存。山西保存下来的佛寺、道观和民间庙宇占全国现存古建筑的绝大多数。在这些建筑物的墙壁上绘制的大型壁画也往往得以幸存，因此山西保存的寺观壁画也远居全国之首。^[1]山西毗邻唐、宋古都长安、洛阳、汴梁所在的陕西、河南 保存了中原的绘画传统。在现存的山西壁画中可看到许多著名画家和画派的风格，如唐代画家吴道子、张萱、周昉 唐青绿山水画派 宋代李成、郭熙水墨山水画派 范宽和武宗元等。许多寺观神庙壁画的艺术水平十分高超，如高平县开化寺北宋画师郭发绘制于绍圣三年至四年（1096—1097）的壁画，繁峙县天岩村岩山寺金代宫廷画家王逵完成于大定七年（1167）的壁画 稷山县小宁村兴化寺 毁于抗日战争中 由山西著名画家朱好古绘制于元戊戌年（约 1298）的壁画 洪洞县（旧属赵城县）霍山南麓水神庙（今属广胜寺文管所）由当地画家赵国祥、王彦达等创作于元泰定元年（1324）的壁画 永济县永乐镇永乐宫（今迁建于芮城龙泉村附近）由洛阳名画家马君祥、长男等绘制于泰定二年（1325）的壁画等。这些壁画均是中国绘画史上的杰作。

山西壁画的内容十分丰富 凡佛国净土、洞天福地、龙宫神府、阎罗地獄、高山大川、皇宫御苑、城镇市井、亭台楼阁、茶馆酒肆、山村茅舍等等无不入画 不但对鬼神世界的描绘精工细笔 对自然风光、风土人情、世间百态的描写也生动入神，令人目不暇接。山西可以说是中国寺观壁画的巨大博物馆。

壁画的来历

19 世纪 20 年代山西省南部的一些古代寺观壁画蒙受了一场前所未有的劫难。一些不法古董商与外国来华的古物投机倒把分子串通一气，勾结当地的土豪劣绅和佛门道院中的败子，盗窃寺观的古壁画并倒卖出国。从已经流失海外的壁画以及因奸商未能运走而现存国内的壁画看，被盗壁画中最重要的有稷山县兴化寺壁画、稷山县青龙寺壁画、洪洞县（旧属赵城县）广胜下寺壁画以及出处不明的《神仙赴会图》。前三处的壁画对后一处壁画各方面的研究具有十分重要的参考价值，因此下文还要介绍和讨论。

在流失海外的重要壁画中仅有《神仙赴会图》来历不明。壁画原属的庙宇名称和确切的地理位置、当事人和买卖的过程等情况现均不清楚。早在 1937 年安大略博物馆购买这套壁画时就没有得到多少背景资料。即使当时负责收藏、研究这套壁画的远东部第一位主任怀履光主教（Bishop William Charles White, 1873—1960）本人对壁画的确切出处似乎也不了解。

《神仙赴会图》失窃的经过虽然已无法查考，但一定有过与晋南其他遭劫壁画相同的经历。这些壁画同出自一个时期和地区，是了解晋南寺观壁画发展的关键性作品。特别对研究晋南元代道教壁画的历史背景、图像、风格和年代等问题十分重要。对其中一些流落海外的重要作品国内似乎不尽了解，因此做一简要介绍：

一、稷山县兴化寺元代壁画

可能是在晋南盗卖最早、出价最高的壁画。盗卖早在 1924 年已经开始。现存两幅，一幅偷运到加拿大，一幅被赎买留在国内。流失加拿大的一幅是《弥勒说法图》^[2]，长 11.11 米、高 5.22 米。此图原在位置可能在后院殿堂的东壁或西壁，不知何时从墙壁上割成小块后剥离。揭取后曾匿藏在太原。经过中国古董商先后七次转手买卖后，1928 年用骡子车运到沿海某地，然后直接海运到加拿大多伦多皇家安大略博物馆。^[3]现藏该馆，陈列于怀履光主教展厅。上部和左右残缺不全。画面保存状况尚全，笔线清楚、色彩鲜丽。

另一幅《七佛说法图》长 33 米，高 3.2 米。此图的位置原在寺中院殿堂南壁。早在 1924 年已被切割成五十九方，从寺壁剥离，分装在五十七箱，拟运到沿海出口，运至北京时北京大学研究所人员获悉交涉，马衡教授于

1926年以四千元为北京大学研究所国学门考古学室购置收藏。研究所人员将壁画重新拼合，后交故宫博物院收藏。陈列于历代绘画陈列室。略有残缺 画面保存状况尚佳。

应该指出，这两幅壁画仅仅是兴化寺被盗壁画中的一部分。当年奸商出卖该寺壁画时，有村民趁机隐藏了一小块壁画。这块壁画现存稷山县文化馆 高 45 厘米 宽 52 厘米，内容是佛传中太子降生后灌顶的场面。^[4]此图的艺术水平十分高超，是中国人物叙事画中的精品。此图原在寺中院腰殿。由此可知当时被盗卖的还有腰殿中许多精美的佛传故事画。其他殿中的壁画自然也在劫难逃。这一大部分壁画想必早已在劫乱中泯灭。

二、洪洞县 旧属赵城县 广胜下寺元明壁画^[5]

根据广胜寺现存民国十八年邑绅卫竹友撰《重修广胜下寺佛庙序碑》，民国十七年（1928）有“远客”至，言佛殿绘壁可值千余金。僧人贞达邀士绅估价出售，得银洋一千六百元。碑文没有交代售出了寺中何处壁画，但寺中现存的仅有一些残片。实际被盗卖的有四幅大型壁画，属于两套，均被运到美国。其中一套是两幅元画，另一套是两幅明画。

元画之一是《炽盛光佛说法图》，^[6]长约 15.2 米，原位置在后殿西壁。此图于 1932 年被美国堪萨斯城纳尔逊博物馆（The Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City）收藏。画面保存状况一般。第二幅元画《药师说法图》长约 15.2 米，原位置在后殿东壁。此图被赛克勒（Arthur M. Sackler）购买，后于 1954 年送给纽约大都会博物馆收藏。^[7]壁画保存状况很差，画面多处剥落。

两幅明画的内容和两幅元画的内容同样，一是《炽盛光佛说法图》，一是《药师说法图》。前者原位置在前殿西壁，后者原位置在前殿东壁。每幅原长可能在 9.75 米左右，但目前每图的两边和上部都大面积缺损，画中人物肢体不全者或完全缺失者几乎超过半数。两图于 1929 年左右被费城宾夕法尼亚大学考古人类学博物馆收藏。^[8]现存部分的画面保存状况尚好。

除上述四幅大型壁画外，还有一小块壁画据说也来自广胜寺，原位置可能是在后殿门旁的南壁。此画现收藏在美国辛辛那提艺术博物馆（The Cincinnati Art Museum）。^[9]

三、稷山县马村青龙寺元代壁画

1928 年古董贩子和当地乡绅串通一气，企图以五百银元之价把壁画盗卖出国。^[10]与上述兴化寺和广胜下寺盗卖壁画比，这次行动颇为诡秘，并且

切割、剥离、包装、偷运同时进行，以期在最短的时间内运出最多的壁画。当时腰殿和后殿的部分壁画已被切割成块，一些壁画已被剥离，腰殿南壁数块壁画已被运走。幸而盗画活动不久暴露。当地村民立刻奋起保护壁画，昼夜守护，严词诉讼，制止了奸商，追回了部分被切割的壁画并重装上壁。但条条割缝和片片残缺处已不能弥补，至今壁画上刀痕纵横。

以上三起盗卖壁画事件都发生在晋南地区，而安大略博物馆藏元代道教壁画也正是盗自晋南。根据该馆远东部主任怀履光主教所说，该馆的三幅壁画（即兴化寺的《弥勒说法图》和两幅道教画）均“得自以平阳府为中心的方圆一百英里〔约一百六十公里〕之范围内”。^[11]虽然怀履光主教无法判定两幅道教壁画的确切来源，但从以上四组壁画的风格、主题、年代、以及它们在同一时期被盗的情况看，他的说法可能符合实际。《神仙赴会图》的盗卖者为了防止走漏风声而特别注意藏声隐迹，没有留下半点蛛丝马迹，因此寻找壁画的原址十分困难。

两幅道教壁画的原址，据怀履光主教购画时得到的消息，是曲沃县的一个佛寺——龙门寺。但他认为这不太可能，因为“道教”壁画怎么会来自一个佛寺？岂不是风马牛不相及？为了解有关安大略博物馆藏三幅壁画的原址、年代等情况，他于1938年夏委派洪洞县某校两位信仰基督教的中国学生到晋南一带调查。两位学生在方志和实地调查中都没有找到龙门寺，此后龙门寺之说没有被接受。为了更全面地转达怀履光主教的原意，现将他的话翻译如下：

这两幅道教壁画原是一组，来自晋南平阳地区一个庙宇，但庙和其所在的城镇均不可考。随壁画而来的消息说，壁画来自平阳附近曲沃县的龙门寺。但两位中国学生不论在曲沃还是在其他一些前往调查的县都找不到一个龙门寺。他们在地方志中也查不到记载。在稷山（即那幅佛教壁画的出处）以西有个龙门，因黄河在那里变窄而得名。那里有重要的寺观，这两幅道教壁画也有可能出自那里。1907年沙畹(M. Edouard Chavannes)^[12]曾访问过那里，并在那一地区旅行（见其著作 *Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale* . PI. CCCCLVII . Paris, 1909）。两幅道教壁画在风格上很像稷山的那幅佛画，它们无疑是同一画派的画师所绘，但前者是纯道教而后者是纯佛教这一事实说明前者一定来自一所道观……^[13]

怀履光把道教壁画来自龙门寺的消息推测为来自龙门一带的一所道观，这

是没有根据的。据清光绪十八年 1892 年《山西通志》^[14]不但曲沃连整个山西都没有一个“龙门寺”。但方志失载的可能性也会存在。如山西平顺县城东北四十多公里处石城有一个龙门寺，是一组有上百间房屋的建筑群，其中正殿是宋代建筑 面宽三间 通面阔 10.4 米 通进深 9.9 米，略短于东西分别是 10.22 米、10.61 米的晋南道教壁画。^[15]两个学生关于龙门寺的报告也并不可靠，因为他们当时不具有专业工作的水平和条件。根据目前已知的情况，龙门寺的问题只能暂时存疑。

壁画被盗的准确时间也没有记录，但很可能是在 1928 年左右 因为大约从这时起日本经营东亚古董买卖的山中商会中一位名叫田中的商人开始苦心探索把中国壁画揭裱成卷轴画的技法，而在流落海外的大型壁画中仅有这两幅道教壁画曾经一度被山中商会按照田中的技法揭裱成卷轴画。田中一定是在山中商会得到道教壁画后由于销售需要才探索揭裱技法，否则他不会无缘无故地煞费苦心。

壁画的揭裱

壁画被盗后先被运到日本。1933 年左右日本山中商会在日本对壁画进行了一次加工处理，其目的不是保护壁画，而是以不惜损坏壁画为代价，把壁画强行装裱成卷轴 使其便于存放、运输、展览和销售。在壁画的揭裱销售中上述那位叫田中的商人起了重要作用。田中当时是山中商会在美国纽约的分店经理。据他事后给买主安大略博物馆的解释，揭裱主要是为了节省存放面积。^[16]关于揭裱技术，田中声称是其花费了五年时间多方考察，并征询了专家意见后得到的最满意的方法。^[17]

根据 20 世纪 80 年代初安大略博物馆壁画保护修复专家的观察，30 年代在日本的揭裱对壁画破坏很大，壁画从庙宇墙上拆下来时被切割成许多长方形画块 画块由泥层和画面组成。泥层的表面就是画面 泥层的背面与墙壁的土坯结合，土坯的作用是撑托泥层。^[18]从墙上切取壁画时为了保护泥层表面的画面，画面是连同泥层一起锯下来。在日本揭裱时首先是铲除部分泥层 把画块变成仅留泥皮及其表面画面的薄片。泥层十分牢固 要把泥层剥离下来，泥皮表面的画面很容易破碎脱落。30 年代剥离时由于“处

理粗硬”引起了壁画“大面积损坏”。^[19]在没有加工之前，每一小块壁画的四边基本完好。因为壁画从墙上被切成小块时切口很齐，没有损坏切口以外的画面，在加工之后这些小块壁画的四边崩裂严重，有几处大面积颜料脱落。为了遮盖这些“大面积损坏”之处，加工者用添加了锯末的泥填补在缺裂处。由于做法“十分草率粗劣”，填补的泥往往遮盖了缺裂处以外的画面。^[20]然后在颜色脱落的地方又蒙上了一层油质颜料的补绘。每幅壁画又被从上到下垂直分割成六段长条。这六段长条可合可分：合在一起就组成一道巨型屏条，但从外观上看却是一幅完整的壁画，分散开来就是六个单独的条幅。条幅的背面是由纸和布做成的卷轴，每个条幅可以像卷轴画一样卷起来。卷轴本是用来撑托轻柔的纸画或绢画，每次卷开卷合对纸或绢画面的磨损不是很大，纸或绢也不怕曲折翻卷。但把重脆平直的干泥皮糊在纸和布上并像纸或绢一样卷开卷合，每次移动都会严重损坏壁画。这样不惜以毁坏性的方法处理壁画，其目的不过是便于速售，便于在整幅壁画难以出售时将其化整为零，单幅零售。^[21]

关于壁画在日本揭裱的技术细节，现在安大略博物馆任职的曾嘉宝女士根据馆方资料做了详细描述。其工序如下：清除壁画表面尘土，上一道虫胶（shellac），趁湿贴上日本薄纸，等四五日干透。将壁画块置容器中，内放清水，使壁画块背后部分泥层浸在水中，土坯松散后把壁画块翻转，剔除部分泥层，保留泥皮及其表面的画面，趁湿以砥粉、石棉和胶混合，填补泥皮中的小孔和裂缝，干透后涂刷一道布海苔，使渗入泥皮，干后刷浆糊，平展地贴上日本薄纸。干后翻转壁画片，置于盛放火酒的容器上，使火酒浸湿画面，揭下最先贴在画面上的薄纸。另置大片薄棉布，在其表面糊上纸，干后在纸上刷浆糊，同时在一片片小泥皮背面的纸上涂刷浆糊，把它们黏在棉布表面的纸层上，干后填补和补绘画片之间的接缝及画面损坏的地方。最后上一道清漆巩固画面。^[22]

道教壁画在日本改成十二个卷轴后被运到美国。1934年11月纽约山中商会（Yamanaka & Co., N.Y. 在纽约市洛克菲勒中心（Rockefeller Center）举办了一个中国文物展览，展品中包括由十二个条幅组成的壁画。展览目录对壁画的介绍十分简略，只说明原属山西龙门寺，是宋代作品。^[23]展览的目的自然是求售，但展览后近两年壁画并没有售出。

1936年纽约山中商会经理田中向安大略博物馆提出出售已被改成屏条的壁画。曾嘉宝女士根据博物馆档案中首任馆长古莱里博士（Dr. Charles

Trick Currelly, 1876—1957)与田中之间的往来信札披露了一些有关情节：

山中商会东主田中先生曾到多伦多一行。在发现博物馆陈列的《弥勒说法图》在风格上和他店中所有的《朝元图》极相类似后 认为这三幅壁画应该集中保存在一起，使人可以更能领略山西壁画的独特画风。田中旋即约见古莱里 并愿意以购入价格把《朝元图》转让给博物馆。经过各方考虑 这笔交易 结果在 1937 年 3 月达成。^[24]

博物馆决定将十二个卷轴全部收买。这些卷轴于同年由火车自纽约运抵多伦多。壁画在日本揭裱成卷轴后，原来坚硬的干泥撑托换成了软弱的薄棉布撑托 原来干泥撑托与泥皮凝结为一体 揭裱后软布托与泥皮之间仅靠纸和浆糊粘在一起 几年后纸和浆糊势必会变得更加脆弱 难以支撑泥皮 田中自然知道壁画危如累卵的险境。如果博物馆开箱验货时壁画当场扭折破裂 必然会索取损失。可能出于这类考虑 壁画装箱付运以后 田中：“马上感到忧虑，立刻去函博物馆馆长古莱里，谆谆告诫开箱检视时必须特别谨慎 展开卷着的条幅时 需有足够的空间把画卷摊平 舒展时还要同时拿稳壁画上下边缘 以免扭折破裂。”^[25]

田中同时送给博物馆两套十分重要的壁画样品照片：第一套是两张由许多局部照片拼缀而成的大照片 内容是已经从墙壁上切割下来 但尚未从泥层上剥离下来的壁画。这套照片保存了壁画离壁后尚未经过破坏性加工的原状，为壁画的修复提供了客观标准。第二套照片是壁画改成卷轴屏条并且补绘之后的状况。

壁画的修护

1937年十二个卷轴运到博物馆后，博物馆立即对卷轴进一步加工改造 把卷轴固定在高压合成木板 (Masonite) 上 然后把高压合成木板用螺钉安装在固定于展厅墙壁的两个大木框上，复原成两幅壁画的形式。安装工作于同年 11 月中旬以前完成。

博物馆对这次加工没有做记录，因此详情不得而知。但根据壁画安装后的状况，可以看出当时借鉴了哈佛大学福格博物馆 (Fogg Art Museum) 化学技师乔治·史道特 (George L. Stout) 使用的一种新技法，其特点是用高压合成木板取代壁画背后的泥层，从而解决了西方博物馆装裱中国壁画过程

中遇到的因壁画泥层受潮而引起的画面剥落问题。古莱里曾于 1932 年 5 月中旬在波士顿会见史道特 磋商馆藏兴化寺《弥勒说法图》复原上壁事宜。翌年夏季史道特专程到多伦多修复壁画。他先加固画面 再加固画背面 最后总装上壁。加固画面时先修补清理画面,在其上涂刷透明胶液(vinyl-acetate solution)使其渗入画面,干后形成画面保护层。加固画背面时先铲除画块背面的泥层,深入到除去画层下面的白浆层为止。其次在画层下面重上一层加入了透明胶液的白浆层,然后再重上一道加入了透明胶液的泥层。加入透明胶是为了加固白浆层和泥层;而重上白浆层和泥层是为了不改变画层底部的原有色调并撑托画层。泥层背后再上透明胶。另置麻布,在两面刷上兽皮胶,干后刷上甲醛使兽皮胶变硬,在两面刷上透明胶,干后在一面抹上薄泥层一道,在泥层上刷上透明胶,然后把麻布带泥层的这一面压合在壁画泥层背后的透明胶层上。在麻布背后透明胶层上抹上薄泥一层,再上透明胶层。另备与壁画片面积一致的高压合成木板,在一面上透明胶层,然后压合在壁画片背后麻布的透明胶层上。总装时在展厅墙壁钉立木架,在壁画片不重要的部位钻小孔,然后用铜螺丝钉依次固定在木架上。最后修补壁画接缝处及螺丝钉眼。^[26]史道特在博物馆员工的协助下用了 3 个月左右的时间,于 1933 年秋完成了《弥勒说法图》的修复工作。^[27]

1937 年道教壁画修复时,修护部门的负责人威廉·陶德(William Todd)想必参照了他从史道特学到的上述修复方法。每个卷轴被切成三段,十二个卷轴共三十六段,用透明胶加固背后,将其压贴在三十六块长约六英尺,高约四英尺(约 1.83 米×1.22 米)的长方形高压合成木板上,组合上壁。两幅道教壁画被分别安装在《弥勒说法图》两边东、西墙壁的两个硬红木(mahogany)框上。^[28]

20 世纪 80 年代初因维修展厅,安装在展厅东、西两壁两个大木框上的道教壁画需要拆卸下来。博物馆决定利用这个机会对壁画进行一次全面清污修护。博物馆修护部为此成立了特别小组,由画家兼艺术品修护专家伊丽莎白·菲莉摩尔(Elizabeth Phillimore)负责。全部过程可分为拆卸、恢复原貌、修补加固和补绘等阶段。

1980 年 1 月,整个修护部投入拆卸西墙十八个壁画块的各项工作。首先记录壁画拆卸前的状况。用一个有半米方格的塑料绳网,悬罩整个西墙壁画,利用绳网的方格把全幅壁画的画面分成一个个方格,依次给每个方格内的画面编号、拍照,然后复印照片,在复印件上用特定的颜色标明螺丝钉

眼的位置、补绘的部位、颜色剥落处和画面底下松脱空虚的地方。做好详细的记录后再拆卸壁画块。拆卸时取出螺丝钉，用面粉浆糊（wheat starch paste）把纸贴在壁画表面以防止画面受损，然后把画块倾靠在装有软垫的木架上，用叉式起重机从墙上卸下，再用螺丝钉固定在为存放单块壁画而特制的木箱内。

1981年初，负责人菲莉摩尔根据一块壁画的分析，对两整幅壁画修护所需的时间和材料做了评估，认为有必要聘用几个专业技术人员。6月博物馆得到加拿大麦当纳·史徒华基金会（The Macdonald Stewart Foundation）的专款资助，用以聘请所需人员。博物馆发出招聘广告，从许多申请人中聘请了两个修护专业人员和两个技术人员。此外，一些修护专业和博物馆专业的大学实习生及两个志愿人员也参加了修护工作。〔29〕

修护已卸下的壁画时，工作人员从西壁左端（即壁画的最后部分）的画块入手，依次进行，以便对比协调相邻画块之间的颜色和图像，使整幅画面色调和谐、图像连贯。

恢复原貌阶段，工作人员用蒸馏水软化并揭去贴在画面的纸，除去残留在纸下的浆糊，用乙醇和水软化并用刮刀铲除在日本揭裱时马虎填补的泥，用小棉花签蘸异丙醇（isopropanol）等混合溶剂清除剥落处所有残余的现代补绘和已变色的虫胶。这些化学药剂直接在画面上的使用据说并没有影响壁画原色。〔30〕

清除了 30 年代的修补后，在恢复壁画现存原貌的基础上修复壁画。因清除而暴露的画面残缺处需要用泥补平，填补所用的泥子是用与壁画泥层同样颜色的黏土加上兔皮胶混合而制。除了平整壁画表面外，部分画面底下需要加固。部分画面与其底下的纸托、棉布或高压合成木板之间产生松脱。松脱的地方往往互相连接，形成大面积的网状组织。工作人员用指甲轻叩画面，根据空洞的声音找出隐藏的空虚之处后，在表面涂抹水和酒精混合液以将其软化，并用针筒把混合液注入空腔处，再注射丙烯酸乳剂（Rhoplex AC234），在其上画面处使用带控温器的小电熨斗加热，随后放一张聚酯软片，上覆小铅袋加压，直到变干为止，这时画面下各层重新黏合。〔31〕

画块经过修整后，在画面上再刷两道清漆以加固画面颜色，防止空气污染；此外，因画面在清污后显得有些发暗，上清漆可以恢复画面颜色在视觉上原有的鲜明感。在进行这道工序前，工作人员最关心的是如何防止在上清漆时因清漆积起而产生壁画本来没有的画面反光，以及如何使每幅壁画

的十八个画块在分块上清漆的条件下仍能保持均匀一致的表面效果。为此，决定由一个人统一给所有画块涂刷清漆。应聘的修护专业人员艾利克·格登（Eric Gordon）建议采用他在意大利修复壁画时曾用过的方法：用多层无棉绒（lint-free）的布包一大块棉花，蘸起盘中挥发性缓慢的合成清漆（synthetic varnish），轻快地敷擦在画面上。结果证明此法不但成功地避免了反光，而且使清漆渗入画层后才渐渐干固。^[32]

最后的工作是补绘。修护人员选用了干粉状颜料，调合在一种不会发黄的丙烯酸清漆（acrylic varnish）里使用。博物馆远东部专家与修护人员共同讨论了补绘何处、补绘到何种程度等问题。修护人员提出参考田中提供的未揭裱前的壁画照片，补绘损坏严重的画块切割处。专家们完全支持这个主张。大家的共识是，补绘的目的是防止大网状的画面破坏处过于引人注目，妨碍观赏壁画的原貌。补绘中避免了任何创新。由每个条幅改成的上、中、下三个画块处理完毕后，作为一组重新固定在木框上原来的位置。最后一道工序是全部画块上壁后，在画块之间的接缝和螺丝钉眼处补泥补纹（图版 1）。

这次修护做了详细的记录，如每块壁画的画面都用紫外光、彩色和黑白照片拍照。三个照像机随时待用，拍摄每块壁画清污前后、上清漆后和补绘后的状况。许多壁画细部，甚至画面上的压痕和其他不寻常之处，都一一拍照存档。这些资料对壁画的研究和保护具有重要的参考价值。

这次修护历时两年，工作量和难度都超过了最初的预测。负责人菲莉摩尔对修护的结果做了如下评论：

壁画现在比较洁净、明朗、安全，得到了很好的保护，因此壁画的寿命将会延长，后代人前来博物馆也能欣赏和研究这一壮丽的艺术品。^[33]

壁画的现状

在流落海外的大型壁画中，《神仙赴会图》保存状况最为良好。怀履光在 1940 年曾指出：“壁画的保存状况令人满意。除了画块切口处以外，画面没有补绘，色彩也仍然鲜明。”^[34]经过 20 世纪 80 年代初的精心修护后，壁画不但基本保持、甚至更多地恢复了本来的面貌。

现在陈列在怀履光主教展厅东壁的道教壁画（图版 2）应来自晋南一个庙宇殿堂的东壁，展厅西壁的壁画（图版 3）应来自殿堂的西壁。东壁壁画现有的高度是 3.1 米，长 10.22 米，西壁高 3.17 米，长 10.61 米。壁画从原壁上切割时损失的面积可能不是太大，因为壁画主要图像基本完整。

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。整个队列的上下和左右两端都被云雾包围；由此可知壁画的主要图像完整无损。

东西壁两个队列长度相同，结构对应，是同一体系中的两部。两部人数略有差别：东壁共二十八个，西壁共三十一个。诸神们井然有序地前后排列，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，玉女或扶案进贡，或举旌持扇，前后簇拥各自队列中部的三个主神。诸神上身前倾、驻足不前，似乎是行进完毕后刚刚立定。

每个队列的三个主神不但占有中部的突出位置，而且身躯高大，比一般神高出近一倍。由于在宗教艺术中身材高矮与身份高低成正比，三神的特大身躯亦显示其尊贵的地位。三主神中前两个是男神，后一个是女神。东壁的两个男主神均头戴帝王冕旒，身穿衮服；西壁两个男主神中的第二位同样是戴冕穿衮，但第一位却是头戴道冠，身着道袍。东西两壁的女主神均头戴皇后凤冠。

两壁的六个主神虽然贵为帝后或贵比帝君，却毕恭毕敬的双手捧笏，率领文官武将面北而立。六神虽然是主神，但不是最高神。在东西壁画原来所在的大殿里，北壁中部前的神坛上一定塑有主尊，面南而坐，接受东西两壁诸神的朝拜。所以这一对壁画被学者们称为《朝元图》。

东部的队列可分为三部分：前部（图版 4）、中部（图版 5）和后部（图版 6）。前面是由两个武将和七个文官组成的前导（图版 12），中间是两帝一后（图版 13）及六个仪仗护卫仙女，殿后的是十个天祇（图版 14）。

前部为首的武将（图版 10.1；图版 18）身材粗壮，上身前倾，双腿叉立，身穿戎服，头上无盔，露额两鬓下垂，作披发状（图版 19）。头后有光环，右手持剑（图版 20）。外披黑色红边的战袍，绿色飘带飞扬。内穿金色铠甲，腰束灰、金两带，下着裤，有红色黑边腿裙。赤足，足下有龟、蛇缠绕（图版 10.3）。龟、蛇是真武（玄武）的标志，玄衣也是其特点，由此可知此神是真武。

东壁为首的另一武将身材巨大，三面六臂，形象狰狞（图版 10.2；图版 18）。身穿全身披挂的铠甲，足登长筒靴。上身左、右各三臂。左下臂提至胸口，手持一长方印。左中手挑一索，左上手举一矩。右肩扛一戟，右手手握戟柄。右中手执剑，右上手食指挑旋一火轮，烈焰冲霄。三面之中两侧一正 正面主脸左、右两耳后各凸出一张凶恶的侧脸 左大右小。三面连首 头发斜竖 作怒发状（图版 21）。正面主脸红色 方口大张，口内上、下獠牙突兀 气势咄咄逼人。大眼斜立，目光直射观众（图版 22） 给予观众心理上的冲击，拉近了神祇世界与观众之间的距离，造成观众身临其境的感觉。

两员武将之后是七个年轻无须的文官（图版 10.4—10.10；图版 12）。他们服饰相同。其中多数头戴进贤冠 冠框轮廓多变 冠上多有四、五梁（图版 10.8, 10.4, 10.6；图版 23, 24） 或称为“四梁冠”、“五梁冠”，梁上加珠。有的在冠上加大珠两颗（图版 10.5） 疑为“獬豸冠”之一种。冠额上有额花 冠有簪导 从左向右通过冠左一孔插入冠中 横贯发髻 再由右边的一冠孔穿出 从冠额及簪导两头悬挂一细长纁 通过耳后、肩前垂及腰下 并搭在前臂间。有纁从冠两边底部的冠孔下垂，多系于颌下颈间，但有的并不扎系（图版 10.8），任其飘于胸前。头后均有光环。外穿无纹玄色朝服，里面衬以白色中单。领间系垂方心曲领。肩有红或绿色披肩，前垂及腰。宽袖，袖口有手巾。双手捧笏。腰束红带。下穿裙。前胸下加红蔽膝，蔽膝之前有两条飘带，蔽膝之下两腿之间垂有一条终端为三角形的宽带。腰侧下垂玉佩及纁（图版 10.6）。

队列前部七个身穿玄色朝服的文官中，殿后的一位（图版 10.6）一反整个队列面北的方向，逆转其身，向南躬身举笏，礼拜仪仗行列中部的两帝一后。从构图的角度看，他的动作加强了队列前部与仪仗行列之间的联系，也加强了仪仗乃至整个队列停止不前的静态效果；因为只有在整个队列停止前进后他才便于回身活动而不阻碍其后的队列，队列的停顿牵涉到壁画的内容，因此下面还要提到。

仪仗行列的前面是一个长型供案（图版 10.14） 案上正中摆放一个圆盘 盘中是一个微型的假山（图版 25）。供案两端有两个仙女扶案（图版 10.15, 10.16; 25），她们头和上身向前斜俯。从其向南一面的肩臂下倾、贴近案角的姿势看，她们将供案刚刚放下，供案的搬运方向是从南向北。这说明摆在案上的假山是两帝一后敬献给大殿神坛上最高神的贡品，所以设在仪仗之首。

供案后是两个双手举幢的仙女（图版 10.17, 10.18; 25）。一个亭亭玉立，平视前方；另一个微倾左肩，回首顾盼。她们的妆饰十分华丽。头上饰有凤簪、宝钗并缀以大珠（图版 26）。头发作高耸的双鬟髻，髻中有两簪为柱，簪顶加大珠，耳后垂双鬟。华贵的服装上饰以珠络。

仪仗队列的中部是两帝一后（图版 10.11, 10.12, 10.13; 13）均双手捧笏、挺胸伫立。两帝袞冕严整（图版 27, 28），袞冕上的纹样采用作为帝王象征的日、月、星、山、龙、华虫（雉）、火、宗彝、藻、粉米、黼（即画斧形）、黻等十二章纹样。头戴通天冠，上有冕板。冕板顶上前部饰有一红色日纹，后部有一月纹，中部下垂天河带，冕板前后各十二冕旒，每旒贯串十珠彩玉。左边一帝的冕旒画得十分工整；分为上、下两段，每段每串玉珠从下到上的颜色依次是黄、白、黑、绿、红等五彩。冠两边有纽，纽中贯以笄，笄端垂以长紞。内穿白色中单，外穿蓝色上衣，上臂有山纹，其前上方圆点疑是星纹。山下有雉，雉下是火。左、右袖上各有一龙纹，左袖上是升龙，右袖降龙。左袖升龙下方是虎，左帝袖上的虎举右前爪、抬头望升龙；右帝袖上的虎蹲坐望地，似无升腾之志。右帝右袖降龙下有一金毛绿面的坐猴（代表宗彝），回首遥望左袖上的坐虎。虎后有立斧。领袂边处作绿、蓝色藻纹。腰系红色大带和黄色革带。腰左佩玉具剑。左腰旁下垂玉佩。下裳绿色，有黻文。前胸下加红纁裳，纁裳之前有玉环素带。足穿赤舄。舄有三等，赤舄为上。赤舄是诸侯和王服冕服时所用。〔35〕

帝、后背后的光环与其他神头后的光环不同。后者用墨线勾勒成圆圈，呈透明状；前者施用浓重的石膏（左帝）石绿（右帝）或白粉（后）涂染而成，因此不透明。右帝光环的右边缘有一行小字：“上官聚记”。这并不是识别右帝的题记，而是一个“上官”姓人的胡乱涂写。壁画后部还有其他“上官”子弟及别人的涂写。

两帝之后的天后服饰华贵，态度雍容（图版 10.13, 29）。她头戴金凤冠，冠前正中圆光内有坤卦符号，冠左右两边各有一青色的鸟，似乎是以青罗绣为翬或翟之形。凤冠左右下部各簪有一凤钗，上部作金凤鸟状，下部垂有四串珠珞。身穿朱衣，加蔽膝、大带。朱衣交领，左衽，领缘纁色，用青鸟为章。

此处天后冠服之制基本仿朝廷后妃冠服。《宋史·舆服志》载：

后妃之服。一曰袿衣，二曰朱衣，三曰礼衣，四曰鞠衣。妃之缘用翟为章……妃首饰花九株，小花同，并两博鬓，冠饰以九翟四凤。褕翟，

青罗锈为摇翟之形 编次于衣 青质 五色九等。^[36]

壁画中的冠服虽然不是严格尊守宫廷冠服之制，但以此为标准，根据具体需要加以变化而成。如为了道教题材的需要，天后朱衣的广袖边加上了羽翼装饰，象征天人羽衣，与传为吴道子作《送子天王图》中天王后的羽饰相同。此外，还有一些服饰细部是根据主题的特点而采用，如凤冠中心的坤卦符号。

天后两边是两个执扇的侍从仙女（图版 10.19, 10.20）。天后右边的仙女头戴金钿宝珠冠子，头上发髻用红巾包裹，作包髻式，脑后垂髻中斜叉两长金钗 双耳戴金耳环（图版 30）。另一仙女侧身而立，发髻作成双垂螺式（图版 32）。广袖，其下露出从腰间垂下的玉佩下端。腰后玉带下的红、白长飘带上结有四花。长方扇面上的图案是蓬莱仙界（图版 31）；碧海中有一仙岛，上有琼宫，其后神光辐射蓝天，空中右有赤日，左有白月。

东壁队列后部之神可分为前、后两组。前组五神，手拿表明自己身份的器物，其形象、装扮、及相互间的关系也表明了各自的身份。这五神是金星（图版 10.24）、木星（10.21）、土星（10.23）、水星（10.25）、火星（10.22）五神，按照五行金克木、木破土、土淹水、水灭火、火攻金的顺序站成一圈。金星作女像，站在侧身执扇的仙女之后，白衣，怀抱一个外包红巾的琵琶（图版 32）。金星的左手下是木星，作文官像（图版 32），着淡青衣，肩有绿帔，右手拿一桃，左手捧一盘，盘中有三桃。木星之后是土星，作老者像，褐色衣，头戴黑巾，巾上有一牛头（图版 33）。右手执印，左手扶木杖、弯腰驼背，脚穿草鞋，作丁字步而立。土星右上是水星，亦作妇女像，白衣玄襟，头戴冠，冠前圆光内有一猴（图版 34）。右手执笔，左手拿纸。水星右上是火星，作武士像。内着铠甲、外穿红袍，左手举火，右手执剑。黑脸，龇牙咧嘴，斗眼，瞪，怒发冲冠。五神的形象与永乐宫三清殿北壁东段的五星之神十分相像，特别是木星和土星，不但服饰器物、连一正一侧比肩站立的姿态都大同小异。

五星神之后的另一组也是由五位神组成（图版 10.26—10.30），但都是男神，手执笏板，无表明具体身份的装饰、器物。

西壁为首的同样是一高一矮、一勇一智的两员武将（图版 11.1—2）。身材粗矮的武将也是不戴战盔，垂髻披发，内穿铠甲，外穿玄袍，右手斜持一剑，赤足，与东壁披发赤足的真武形象相同，只是足下无龟、蛇缠绕（图版 36）。

西壁身材巨大的武将也是多面多臂，形象狰狞（图版 35）。他身穿铠甲，前胸有两圆护，圆护之间有护心，披膊上有一狻猊头，腰下腹前垂一鱼鳞甲腹护。他有两头四臂。主头之上长出一个头，上、下首四眼同时怒视左上方，下首咬牙切齿，上首张嘴怒吼。左下手持弓，右下手拿箭，左、右上手各执一剑，交叉举于头上，头后烈焰熊熊。

武将之后是九个文官（图版 11.3—11.11）均执笏戴冠，冠式多为五梁冠。着各色衣：五白（图版 11.4, 11.7, 11.9, 11.10, 11.11），两红（图版 11.3, 11.5），一蓝（图版 11.8），一黑（图版 11.8）。其中三位神带玉具剑（图版 11.3, 11.8, 11.9）均黑面，蹙额瞪目（图版 11.9, 37）表情严峻。其他有的神态自若（11.4），有的态度温和（图版 11.6, 11.7）。其中一神倒转其身（图版 11.5），向后边的仪仗队列躬身致意。

西壁队列的仪仗仙女共有五位，比东壁的少一位，可能是显示西壁主神在地位上稍逊于东壁主神。前边的两位仙女（图版 11.17—18）肩扛献案（图版 11.16），说明献案还没有被放下，而东壁的献案已经落地。这个微小的差别似乎显示了东、西两队在时间和顺序上的先后关系：两队之中东队先就位，然后才是西队。这同样可能显示西壁主神的地位略逊一等。西队的献案上是一簇放在碗里的鲜花。另外三位仙女一个举幡（图版 11.19）、一个执幢（图版 11.20）、一个摇羽扇（图版 11.21），分别侍立在三个主神之侧。

西壁第一位主神头戴道冠（图版 11.12, 38）身穿道袍，其左、右肩上有日、月纹，下有仙山纹，山顶部用范宽风格的雨点皴绘成。

第二位主神着帝王衮冕（图版 11.13, 39），衮冕上有十二章纹样。冕板前面有十二冕旒，也分为上、下两段，但每旒贯串八珠彩玉，每段四珠，从下到上的颜色依次是白、黑、黄、绿四彩，比东壁每旒黄、白、黑、绿、红五彩十珠少一彩两珠。由于历代礼制对旒、玉数有严格规定，^[37]而壁画冕旒中几百个玉珠的色彩、位置、数量都画得井然有序，东、西壁画中冕旒的差别决不会是画师信笔所绘的结果。这和上述的其它差别一样，说明东、西两列中东列为上、西列为下。此帝右袖藻纹左边现有一行小字（图版 40）曰：“大宋治平二年[1065]重修特此达知即请。”这行题字十分可疑。首先题字的位置异乎寻常，不是用大字写在醒目的地方，而是用小字隐藏在画中人物衣纹上；既然大功告成，题字以“特此达知”就不应隐藏题字。题字中不用“重绘”或“补绘”一类的词语，而是说“重修”，似乎是指重修大殿，但重修大殿的题字应写在梁、柱一类的地方，而不应藏在壁画人物的衣纹中。虽然山中商会可

能根据这行题字把壁画年代定为宋代，安大略博物馆和怀履光主教并没有接受题字中的年代。^[38]题字很可能是奸商盗卖壁画时为谋取利润而伪造。

西壁的女主神（图版 11.14, 41）和东壁的女主神一样，也是头戴金凤冠，但冠上没有坤卦或其它符号。凤冠左右的凤钗下又有一金钗，下垂三串珠珞。女神的服饰有一个十分独特之处：其外衣右肩上有一个绿色的婴儿图案，婴儿上身和头朝下，作飞降状，手捧一朵莲花。这与龙、凤图案不一样，并不是帝后服饰的传统图案，所以十分引人注目。

西壁队列的最后是一组男神 共十二人（图版 11.22—33）各有十二属相之一的动物标记 即子鼠、丑牛、寅虎、卯兔、辰龙、巳蛇、午马、未羊、申猴、酉鸡、戌狗、亥猪。其中前八神的冠上有圆光 圆光内有马（图版 11.22）、羊（图版 11.23）、猴（图版 11.24）、鸡（图版 11.25）、猪（图版 11.26）、蛇（图版 11.27）、虎（图版 11.28）、龙（图版 11.29）等图案。最后四神配有更写实的动物形象：队列最后左上角一神面貌颇有鼠相（图版 11.30）其冠前正中伸出一个鼠头 作探头窥视状 其下一神面貌有牛相（图版 11.42, 31）冠正中伸出一个小牛首。丑牛神前下方一神怀抱一个白兔（图版 43, 11.32）因双手抱兔，其笏板便斜夹在腋下。卯兔神之后是戌狗神（图版 11.33）狗神的左脚下有一狗，作探头上望状。戌狗神执笏的动作与众不同：他站在前排最后的位置，躬身，双手平握笏板；而西壁其他所有以手执笏者都是将笏板直握。在视觉上，前排最后两神的笏板一斜一平，结束了前面笏板形成的连续垂直节奏 具有煞尾之感 这与东壁前排最后两神（图版 10.23, 10.30）一个斜拿长印，一个平拿笏板的姿态相比，可谓异曲同工。

综观壁画，可知其设计和绘制十分严谨缜密，总体和细节的处理有条不紊，细致入微。这是一个庞大的图像系统。它所牵扯的不仅是构图布局、全局规划、线条勾勒、笔墨设色、两壁关系、五十九个人物不同的造型、姿态、举动、表情、服饰、组合等 更加复杂的是道教神仙谱系、道教礼仪、文物典章制度、天干地支、阴阳五行说等古代文化体系。

【注释】

[1] 柴泽俊，《山西古代寺观壁画》载《中国美术全集》绘画编 13，《寺观壁画》（北京 文物出版社，1988）页 41—67；柴泽俊，《山西寺观壁画》（北京 文物出版社，1997）。

[2] 关于此图的研究见曾嘉宝，《山西兴化寺 弥勒说法图 浅释》，《文物》，1990 年 3 期 页

- 87—95.
- [3] Elizabeth Phillimore, "Homage to the First Principle", *Canadian Collector* 17.4 (July-August 1982): 63—69.
- [4] 柴泽俊,《山西寺观壁画》页 67 图版 193。此图现被称为太子诞生,但描绘的并不是印度和中国佛教艺术中常见的摩耶夫人右手扶菩提树,太子从其右胁出生的场面,而是太子站在盆中,一股水从上降至其头顶,以示灌顶之意,因而是灌顶图。印度佛教艺术中常有神人侍立太子两边执瓶浇水;中国作品中往往是九龙灌顶。此图中则是两侍女为太子沐浴,对宗教题材做了灵活的世俗处理。
- [5] 关于广胜寺壁画见 Aschwin Lippe, "Buddha and the Holy Multitude," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 1965 (May), 325—336; Anning Jing, "The Yuan Buddhist Mural of the Paradise of Bhaiṣajyaguru," *Metropolitan Museum Journal* 26 (1991): 147—166.
- [6] 关于此画见 Laurence Sickman, "Notes on Later Chinese Buddhist Art," *Parnassus* 11.4 (April 1939), 13—17.
- [7] 见 Nancy Shatzman Steinhardt, "Zhu Haogu Reconsidered: A New Date for the ROM Painting and the Southern Shanxi Buddhist-Darist Style," *Artibus Asiae* 48.1/2 (1987), 12; Aschwin Lippe, "Buddha and the Holy Multitude," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 326.
- [8] 参见 Helen Fernald, "Chinese Frescoes of the T'ang Dynasty in the Museum," *The Museum Journal* (The University Museum, University of Pennsylvania) 17.3 (Sept. 1929), 229—255; "Another Fresco from Moon Hill Monastery," *The Museum Journal* 19.2 (June 1928), 109—129; "Two Sections of Chinese Fresco Newly Acquired: Belonging to the Great Kuan Yin Wall," *The Museum Journal* 20.2 (June 1929), 119—129.
- [9] 见 Lippe 326; Richard Edwards, "Sophistication of Chinese Art," *Apollo* 93 (April 1971), 321—323, fig. 12; Carol M. Schoellkopf, ed., *Masterpieces from the Cincinnati Art Museum* (Cincinnati: Cincinnati Art Museum, 1984).
- [10] 柴泽俊,《山西寺观壁画》页 58.
- [11] William Charles White, *Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall-paintings of the Thirteenth Century* (Toronto: The University of Toronto Press, 1940), p. 39.
- [12] 笔者注: M. Edouard Chavannes (1865—1918) 是法国汉学大师, 法国汉学的开山祖师。其弟子有 Paul Pelliot (1878—1945), Marcel Granet (1884—1940), Henri Maspero (1883—1945), Paul Demiéville (1894—1979) 等著名汉学家。
- [13] William Charles White, *Chinese Temple Frescoes*, p. 46—47
- [14] 王轩等撰,《山西通志》(光绪十八年刊本 台北华文书局股份有限公司印行, 1969) 卷 168—171.
- [15] 郭黛姮、徐伯安,《平顺龙门寺》,《科技史文集》,1980 年第 5 辑 页 71—83.
- [16] 曾嘉宝,《漂洋过海别神州——记三幅元代山西壁画的揭取、复原和修护》,《中国文