兴化寺壁画与晋南元代壁画群的几个问题

Several Questions on the Murals in Xinghua Temple and Groupings of Yuan Dynasty Mural Painters from Southern Shanxi

孟嗣徽

Meng Sihui

内容提要：

兴化寺元代壁画《七佛说法图》与《弥勒佛说法图》属于晋南元代壁画群之一。本文对前人有关这两铺壁画的考古报告和研究成果进行了严谨的梳理和分析，结合相关历史背景、佛教典籍，考证出兴化寺壁画成画时间应为元延祐七年（1320）农历八月十四日。此外，作者重构兴化寺的结构，确定了大雄宝殿主尊的身份、壁画的创作程序等；并通过对于画工题记的分析，及与永乐宫三清殿壁画《朝元图》的对比，认定两者参照使用了同一个粉本或副本小样。同时，推断壁画的创作者应为元代晋南著名壁画家朱好古的画工班子。晋南壁画群反映出朱好古为首的晋南画派高超的艺术水平，他们应在中国美术史上占有重要的一页。

关键词：

晋南元代寺观壁画群　兴化寺壁画　七佛说法图　弥勒佛说法图　永乐宫壁画　朝元图　朱好古　题记　风格分析　晋南画派

Abstract:

The Yuan dynasty mural works, Qifo shuofa tu and Mile Fo shuofa tu, in Xinghua Temple belong to one of the schools of mural painting of southern Shanxi in the Yuan period. The author provides a thorough analysis of all archaeological work and research conducted on these murals to date, and from historical records and Buddhist ritual texts concludes that the final strokes were applied to these murals on the 14th day of the 8th month of 7th year (1320) of the Yanyou period of the Yuan dynasty. The author also recreates the structure of the temple, the central deities in the hall Daxiongbao Dian and the sequence in which the murals were painted. Through an analysis of the mural painters' signatures and a comparison with the murals titled Chaoyuan tu in the Sanqing Hall of Yongle Palace, the author shows that these made use of similar tracing patterns (fenben) and blueprints (fubenxiaoyang). The author also identifies the works as those of the renowned Yuan dynasty vernacular painter from southern Shanxi, Zhu Haogu and his school. The murals in southern Shanxi demonstrate the dominant artistic level of Zhu Haogu and they constitute an important page in Chinese art history.

Key words:

groupings of Yuan dynasty mural painters from southern Shanxi; murals in Xinghua Temple; Qifo shuofa tu; Mile Fo shuofa tu; Chaoyuan tu in the Sanqing Hall of Yongle Palace; Zhu Haogu; signatures; style; analysis; southern Shanxi school of painting.

上个世纪 20 年代的中国，军阀割据，民不聊生。在山西南部的几座古寺中，一批精美的壁画蒙受了一场前所未有的劫难。一些不法的古董商与来华的国际文物贩子相互勾结，将寺观之古壁盗窃倒卖出国，并形成一股歪风。这种倒卖行为使许多宏篇巨制的壁画被生生割裂成块、剥离壁面，遭到颠沛流离的命运。

故宫博物院收藏有一铺元代壁画《七佛说法图》，原属山西省稷山县兴化寺[1]〔图一〕。兴化寺保留下来的壁画，保存在国外的还有一铺《弥勒佛说法图》，现为加拿大多伦多皇家安大略博物馆（Royal Ontario Museum）收藏[2]〔图二〕。留散在海外的山西晋南元代壁画还有原属广胜寺下寺的两铺壁画，它们是：藏于美国纽约大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum of Art）的《药师佛佛会图》〔图三〕和藏于美国堪萨斯城的纳尔逊—阿特金斯艺术博物馆（Nelson Gallery-Atkins Museum of Art）的《炽盛光佛佛会图》〔图四〕。自上世纪 20 年代始至今，海外学者对这壁画群组的讨论十分激烈，不断有论文和专著发表[3]。由于年代、形制以及风格上的相近，以上这几铺宏篇巨制的壁画，在海外被称为“晋南寺观壁画群”（The Southern Shanxi Monastery Wall Painting Group）[4]。

山西是中国寺观壁画保存最集中最精彩的省份，尤其是自唐至元的早期壁画，相对集中在晋南。除流散海外的“晋南壁画群”之外，至今仍保存在晋南寺观神庙中的元代壁画，具有代表性的有原永济县永乐镇永乐宫（今迁建于芮城县龙泉村附近）壁画；洪洞县（旧属赵城县）霍山南麓水神庙的壁画；稷山马村青龙寺壁画；汾阳县五岳庙壁画；高平市万寿宫壁画等诸壁精彩动人之作，今日人们尚能目睹到晋南元代民间画家的流风遗韵。晋南壁画集人物、山水、花鸟画之大成，是中原绘画传统的珍贵遗存。它不仅表现出民间画工班子精湛高超的艺术水平，也反映出许多著名的前朝画家和画派的艺术风格。尤其在人物画的创作方面占据了中国美术史中重要的一页。晋南壁画的异峰崛起，正值宋元以后西域石窟寺壁画渐次衰落之际，可以说它接续了中国壁画向前发展的历史。对海外晋南元代壁画群与国内遗存进行综合性的考论，可以澄清一些长期以来扑朔迷离，悬而未决的问题，是一件十分有意义的事情。

一　元代兴化寺壁画遗存

兴化寺壁画《七佛说法图》如今砌陈在故宫保和殿西庑南端。此外，兴化寺壁画除保留在加拿大多伦多皇家博物馆（Royal Ontario Museum）的另一铺壁画《弥勒佛说法图》之外，还有一小块壁画尚藏在稷

1
有关兴化寺壁画的报导，最早有叶瀚：《山西壁画七佛像题辞》、黄文弼：《山西兴化寺壁画名相考》、马衡：《山西稷山县兴化寺壁画考语跋》，均收录于《北京大学研究所国学门月刊》第一卷第一期（考古学专号），页 1 至 7，及页 10 至 11，1926 年 10 月出版。马衡在文中详述收购经过。马衡文另载《凡将斋金石丛稿》页 317 ～ 318，中华书局，1977 年。

2
Wiliam C.White（怀履光），*Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century;* The University of Toronto Press, 1940.

3
这一批著作文章计有 William C. White（怀履光），*Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*; Ludwig Bachhofer（巴绍夫）“Maitreya in Ketumati by Chu Hao-ku”，*India Antique- a Volume of Oriental Studies for Jean Plillippe Vogel, C.I.E.,* 1947, pp.1-7; Nancy Shatzman Steinhardt（夏南悉），“Zhu Haogu Reconsidered: A New Date for the ROM Painting and the Southern Shanxi Buddhist-Daoist Style,” *Artibus Asian* ,vol.48（1987）1/2, pp.5-38; Ka Bo Tsang（曾嘉宝），“Further Observations on the Yuan Wall Painter Zhu Haogu and the Relationshio of the Chunyang Hall Wall Paintings to ‘The Maitreya Paradise’ at the ROM,” *Artibus Asian* vol.52（1992），pp.94-118; Anning Jing（景安宁），“The Yuan Buddhist Mural of the Paradise of Bhaisajyaguru,” *The Jurnal of Metropolitan Museum of Art*, pp.147-166.

4
这个观点首先由美国学者席克门（Laurence Sickman）提出。他在 1937 年的一篇论文中综合了汾河流域，特别是平阳地区的雕塑壁画风格后提出“汾河畫塑工匠派”（“a ‘Fen River Valley’ school of skilled painter-sculpotor craftsmen”）风格的说法。之后，美国学者夏南悉（Nancy Shatzman Steinhardt）在 1987 年又提出了“晋南寺观壁画群”（“The Southern Shanxi Monastery Wall Painting Group”）的说法。参见 Laurence Sickman, “Notes on Later Chinese Buddhist Art,” *Parnassus*（April 1939）pp.13-17; Nancy Shatzman Steinhardt “Zhu Haogu Reconsidered: A New Date for the ROM Painting and the Southern Shanxi Buddhist-Daoist Style,” *Artibus Asian* vol.48（1987），1/2, pp.5-38;



〔图一〕兴化寺壁画《七佛说法图》 故宫博物院藏

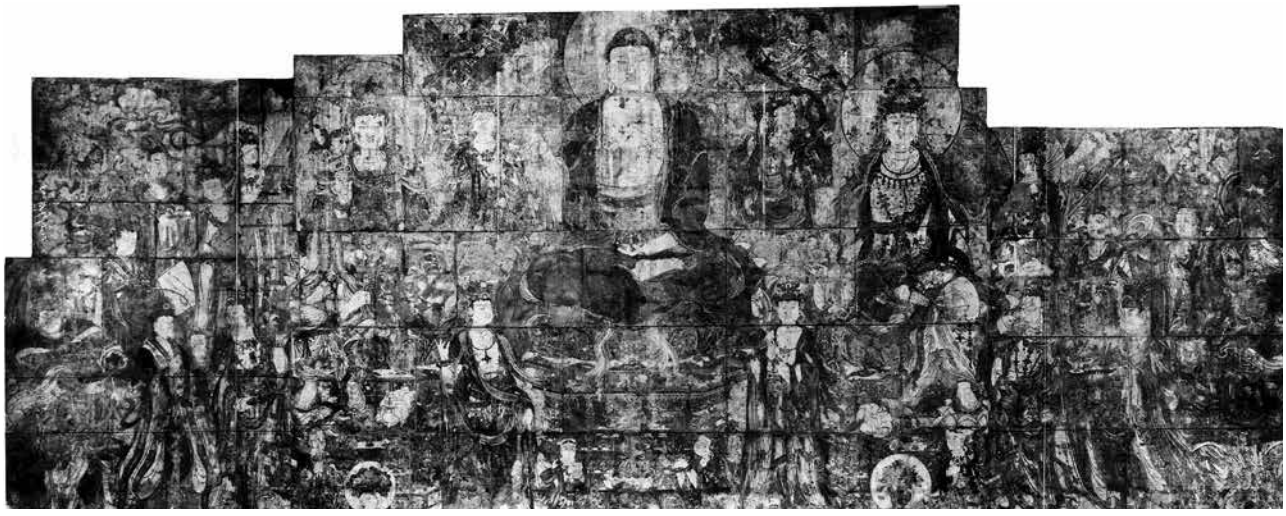


〔图二〕兴化寺壁画《弥勒佛说法图》 加拿大皇家安大略博物馆（Royal Ontario Museum）藏





〔图三〕**广胜寺壁画《药师佛佛会图》** 美国纽约大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum of Art）藏



〔图四〕广胜寺壁画《炽盛光佛佛会图》 美国堪萨斯纳尔逊—阿特金斯艺术博物馆（Nelson Gallery-Atkins Museum of Art）藏

山县博物馆[1]〔图五〕。兴化寺始建于 592 年，在抗日战争期间毁于火灾，现已夷为平地[2]。那么，现在的壁画遗存是怎样保护下来的，又是怎样流存到这几家博物馆的呢？

（一）故宫博物院藏兴化寺壁画《七佛说法图》

1923 年，兴化寺寺僧在获悉北洋军部队行将压境时，为避免年久失修的寺庙再遭蹂躏，纠集乡民，将寺内部分壁画分块剥离并匿藏起来。这次剥离的壁画计有中殿南壁的壁画和后殿东西两壁的壁画[3]。然而人患刚去，天灾即至，久旱的中原发生了大饥荒，寺僧在无奈之下，将手中的壁画作为唯一的寺产售于古董商以渡灾荒[4]。境内外的古董商趁机相互勾结将剥离后的壁画装箱，准备偷运出国以牟取暴利。1926 年，被分割成 59 方的《七佛说法图》分装为 57 箱，被秘密发往北京，拟转至海岸出口。此事被北京大学研究所的爱国人士得知，由时任故宫博物院院长和北京大学研究所研究员的马衡先生出面，再三议价，最终以四千元大洋买下了这批壁画。并电告山西当局注意保护兴化寺及其壁画。是年，《七佛说法图》为北京大学研究所国学门考古学室收藏。关于购藏的经过，马衡在《山西稷山县兴化寺壁画考语跋》中这样写道：



〔图五〕兴化寺壁画—佛诞图

1
详见柴泽俊：《山西寺观壁画》，图 193“太子诞生”，此乃劫后残余，现存稷山县博物馆。文物出版社，1997 年。

2
柴泽俊：《山西古代寺观壁画》，见《中国美术全集》13 卷页 48 。

3
Chili（李济），“Archeological Survey of the Feng River Valley, Southern Shansi, China”. *Smithsonian Miscellaneous Collections* Vol.78, p.136.Smithsonian Explorations,1926.

4
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》，《中国文物世界》总第 52 期，页 110，1989 年。

“一九二六年一月，有山西估人运来壁画多箱，拟秘密盗卖外人，以谋厚利。事为北京大学研究所所闻。以年来国内之古物美术品等输出海外者，随时随地有之，国内好古之士，匪特无从竞买，并求一寓目之机会而不可得，是岂止考古家之憾事，抑亦国人之大辱也，亟侦察物之所在，而谋所以保存之。嗣经绍介，得睹原图，凡五十九方，分装五十七箱。壁高约丈余，长约十丈[1]，以五十余方凑合之，略得原状。惜中缺数方，不能恢复旧观耳。据估人言，旧在稷山县小宁村兴化寺之南壁，屋凡五楹，故如许之长。其东西配殿（笔者注：东西壁）亦有壁画，尚未着手铲削云。因磋商价买此五十七箱，议价再三，始以四千元得之。”[2]

《七佛说法图》被北大研究所国学门考古学室收藏后，在北京学界引起一阵轰动。在 1926 年 10 月出版的《北京大学研究所国学门月刊》一卷一期（考古学专号）上发表了学者们一系列文章，除马衡的《山西稷山兴化寺壁画考语跋》外，还有叶瀚《山西壁画七佛像题辞》，黄文弼《山西兴化寺壁画名相考》，以及易培基、沈兼士、黄文弼等人关于壁画讨论的信函[3]。学者们对壁画的发现十分慎重，曾考虑过派人到兴化寺实地调查。然而由于种种原因未能成行。马衡在文中写道：“研究所原议派人实地调查，嗣以受时局影响，交通阻梗，尚未实行。估人之言，未必可信，是胥待于实地调查后之证实矣。今年夏，有道经稷山者，曾亲往该寺调查。”[4]马衡文中提到的亲临兴化寺的调查者是当时在清华大学任职的李济先生。同时，黄文弼也在文中提到：“今夏清华教授李济之君亲至该寺，调查佛像。见所绘壁画，尚有未剥离者。（中略）中院（笔者注：中殿）南墙已剥离，惟余一佛头未除。据此村人言，此尊已毁。本所所购佛像，即此墙之物。中缺菩萨像一，或即留一佛头于寺中之一尊也”。[5]〔图六〕

李济（1896 ～ 1979），号济之。早年赴美留学，先后入美国麻省克拉克大学（Clark University）和哈佛大学（Harvard University）攻读心理学和人类学学位。他从哈佛大学研究院获得人类学博士学位后，于 1925 年暑期受聘回母校清华，在国学门研究所出任讲师，同时还兼任美国弗利尔艺术博物馆（The Freer Gallery of Art）驻中国考古队队员。作为清华和弗利尔艺术博物馆的合作项目，李济在 1926 年赴山西进行了两次考古工作。一次是在 1926 年 2 月和地质学家袁复礼一起赴汾河流域调查，一次是半年后在夏县西阴村新石器时代遗址作考古发掘。他在赴山西调查时，适逢《七佛说法图》为北大研究



〔图六〕1926 年仍留在兴化寺中殿南墙的供养菩萨头像

1
此处尺寸有误，壁画的实际尺寸应为 18.1 米长，3.2 米高。

2
前揭马衡：《山西稷山兴化寺壁画考语跋》。

3
参见《北京大学研究所国学门月刊》第一卷第一期（考古学专号），页 1 ～ 7，及页 10 ～ 11。

4
前揭马衡：《山西稷山兴化寺壁画考语跋》。

5
前揭黄文弼：《山西兴化寺壁画名相考》。

所购藏，自然义不容辞地担当起调查的责任。他和袁复礼沿着山西南部汾河流域考察，在回北京的前一天考察了稷山兴化寺。同年，李济在 *Smithsonian Miscellaneous Collections*（《史密森尼研究院各科论文集》）中发表了考察报告“Archeological Survey of the Feng River Valley, Southern Shansi, China”（《中国山西南部汾河流域考古调查》）。关于兴化寺的调查他是这样写的：“（1926 年 2 月）26 日，袁（复礼）先生去完成专门的地质考察任务，我启程去稷山县看一看小宁村称之为唐代的壁画。这些画中有一些新近卖给了古董商人，已被送往北京出售。兴化寺是一座佛教寺院，在隋朝开皇十二年建于翟店街附近。这座寺院几经破坏和修复，但前殿还保留了唐代建筑式样的一些痕迹。在中殿和后殿，三面墙上都有壁画。后殿两侧墙壁上所有的壁画和中殿南墙（殿门朝北）的壁画已被古董商人剥走。其他的还没有触动。后殿北墙上标明的作画年代是元朝戊戌年（1298 或 1358 年）。前殿和中殿之间的院子上了锁，向导对我保证说院子里没有值得一看的东西。然而我没有理睬他，还是请他为我开了锁。十分偶然地我发现一块埋着的石碑外露的一角。我请村民替我挖了出来。这原来是寺院始建时雕刻成的一块许愿的造像碑。这个小小的发现圆满地结束了我的旅程。我就在这一天径直朝北行进，返回北京。”[1]〔图七〕



〔图七〕李济发现的兴化寺的造像碑（李光谟提供）

购置到的兴化寺壁画《七佛说法图》被存放在位居翠花胡同路南的北大文科研究所（今社会科学院考古研究所）内。刚到时曾经开箱为每块壁画分别拍了照片，然后再将照片拼合成一整张。至此，研究所的学者们得以见到这铺壁画的全貌。之后，这幅壮观的照片发表在《艺林旬刊》上。从这幅照片上看，壁画线条清晰流畅，设色古朴厚重；采用对称式构图，画有七尊坐佛和胁侍、供养菩萨等共计十九身，左侧缺一身立菩萨，即黄文弼文中提到的“中缺菩萨像一”[2]〔图八〕。壁画高约 3.2 米，长约 18.1 米，完整画面（计入残缺部分）约 58 平方米。然而，或许是因为场地和当时条件的约束，或许是因为匆忙，学者们在拼装壁画时将两块“童子飞天”

1
参见 Chili（李济），“Archeological Survey of the Feng River Valley, Southern Shansi, China”. *Smithsonian Miscellaneous Collections* Vol.78, p.136.Smithsonian Explorations,1926. 中译本见李光谟、宋梅凤译《山西南部汾河流域考古调查》，《考古》1983 年第六期，764 页～765 页。

2
在《北大研究所国学门月刊》第一卷第一期《考古学专号》中有黄文弼致易培基等人的信函，其中谈到：“现本所之壁画多已照出，合为一整块，颇为美观。惟中阙一尊女像，为美中不足耳。拟复洗一次，付之影印，亦艺林快事也。”此后，这幅影印的照片分段分三期刊载在 1928 年发刊的《艺林旬刊》第一集，第三－六期上。（1928 年 2 月 21 日～3 月 31 日，中国画学研究会主办）。



〔图八〕1928 年《艺林旬刊》上发表的《七佛说法图》

的壁面拼错了位置[1]。照相之后壁画仍被放回原装的五十七个木箱中，放置在研究所的库房中没有变动。直到 1952 年院系调整，北大文科研究所迁居西郊。当时郑振铎先生负责主持统筹文物工作，他与北大商议，将原北大文科研究所的一大批文物，其中包括《七佛说法图》，调拨给故宫博物院[2]，至此《七佛说法图》落户故宫博物院。

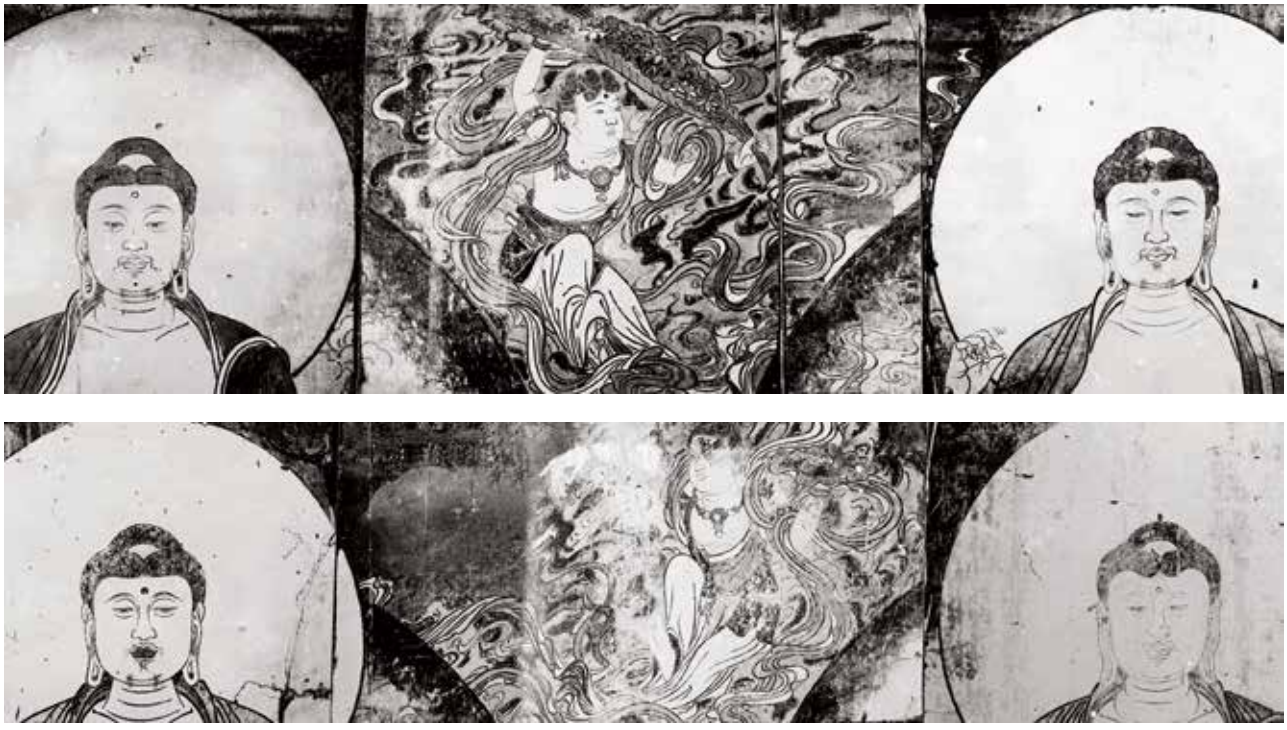
1959 年故宫博物院筹建历代艺术馆，决定将《七佛说法图》拼合复原展出。由中央美术学院教师陆鸿年、王定理二位先生与故宫博物院修复组的同仁们共同合作为《七佛说法图》作修复和加固工作。开箱后的壁画厚约十多公分。先将壁画画面向下垫好，去土坯层与抹灰层，只留壁画面上的最后一层，即由细砂、粘土、纸浆合成的壁面部分约一公分多厚。扫去浮土，上二三次胶矾水加固待干，用胶将同样大小的白麻布在背后粘牢。将预先制好的木格框用漆皮及酒精与壁画的背面粘牢，再用同木格等宽的白麻布用漆皮及酒精粘牢在木格与壁画的背面，使之成为一个整体，之后上大漆加固防潮。在故宫保和殿西庑南端的亚墙上做好固定木架，将加固好的每块壁画悬挂在墙面上。其中有缺数方者，为补缺损，增置新板 15 块，其中有一块是一个单独的菩萨头，即黄文弼文中提到的李济调查时尚留在兴化寺中殿南墙上的那个菩萨头，此时也已运到了故宫。新板选七合板按尺寸大小做好抹灰层，涂胶矾水，粘合在木框上。上墙的板面共计有 74 块，最后在陆鸿年、王定理先生指导下，由故宫博物院的画工、木工及瓦工等配合下全色补画复原。由此成为一件完整的壁画，为世人所瞩目[3]。

然而，美中不足的是，故宫博物院在复原壁画时依据了北大研究所在 30 年前所拍的照片，却没有发

1
1996 年，笔者从故宫博物院的档案室中调看了这铺壁画的原始照片，发现了这个问题。原位于左起第二佛与第三佛之间、立菩萨之上的“童子飞天”正确的位置应在左起第一佛与第二佛之间、跪坐菩萨之上；与此相对应，原位于右起第二佛与第三佛之间、立菩萨之上的“童子飞天”正确的位置应在右起第一佛与第二佛之间、跪坐菩萨之上。

2
参见白化文：《从〈新编全本季木藏陶〉的出版谈起》，《文物天地》2000 年第 5 期，页 39。

3
在故宫博物院的档案中有草文件一份，记录了当时砌装和修复壁画的情况。另见陆鸿年：《中国壁画制法》，中央美术学院讲义，约 1970 ～ 80 年。



〔图九〕兴化寺壁画《七佛说法图》的缀合

现壁画拼接时所发生的错位问题，顺理成章地将两块童子飞天的壁面拼错了位置，这一错居然错了半个多世纪。全色后的壁画继而掩盖了衔接上的错误，在今天的《七佛说法图》中已很难看出错位问题。所幸从今天仍保留在故宫博物院的文档的照片中和刊载在《艺林旬刊》上的这幅原始的照片中，我们还可以清楚地看到这一被放错的位置。原位于左起第二佛与第三佛之间、立菩萨之上的“童子飞天”的正确的位置应在左起第一佛与第二佛之间、跪坐菩萨之上；与此相对应，原位于右起第二佛与第三佛之间、立菩萨之上的“童子飞天”正确的位置应在右起第一佛与第二佛之间、踞坐菩萨之上。从校正后的照片中可以看到，两块“童子飞天”壁面的飘带与佛背光后的飘带能够完全吻合。这应该是壁画的原始面貌〔图九〕。如今，故宫博物院的相关部门已表示，在将来对此壁画进行修护和保养时考虑将错拼的壁面调整到正确的位置，以还历史的真面貌。

（二）《七佛说法图》图像考释

《七佛说法图》采用了对称式构图，画有体量相等的七尊坐佛。七佛结跏趺坐于束腰须弥台仰莲座上，身着红色通肩式袈裟，内着绿色僧祇支；七佛的上方有伽陵频迦和童子飞天各二身，两位声闻弟子及六位胁侍菩萨穿插在七佛之间。整幅画面共有佛、菩萨、童子飞天等共十九身，显现在云气缭绕的宗教世界里。

七佛的信仰源于印度，早在印度原始佛教的基本经典——各类《阿含经》中已有七佛传承的内容。根据佛经典籍的解释，“七佛”是指佛尊释迦牟尼与在他出现之前悟得正觉的六位佛尊。依次为毗婆尸佛（Vipasin）、尸弃佛（Sikhin）、毗舍浮佛（Visvahu）、俱留孙佛（Krakucchandha）、俱那含牟尼

佛（Kanakamuni）、迦叶波佛（Kasyapa），加上释迦牟尼佛（Sakyamuni），统称“过去七佛”。在佛教发展的进程中，七佛是释迦、弥勒信仰共同崇拜的对象。中国自西晋始不同派别先后翻译的四部《阿含经》中也涉及到七佛的信仰。现在收录在《大正藏》中关于七佛的佛经主要有前魏（失译）《七佛父母姓字经》；西晋•竺法护译《贤劫经》;东晋•瞿昙僧伽提婆译《增一阿含经》; 后秦•佛陀耶舍、竺佛护译《长阿含经》，刘宋•法天译《佛说七佛经》等。七佛之名称在梵文转译汉文的过程中而略有不同。

七佛是禅观的对象。东晋•佛拓跋陀罗译《佛说观佛三昧海经》卷十《念七佛品》云：“佛告阿难，若有众生，观像心成，次当复观过去七佛像。观七佛者当勤精进。昼夜六时勤行六法，端坐正受，当乐少语，除读诵经，广演法教，终不宣说天义之语。常念诸佛，心心相续。”观完七佛便可见弥勒，“弥勒世尊长十六丈”。“见七佛已，见于弥勒，见弥勒已，贤劫菩萨，一一次第”[1]。可以说，在信奉七佛的同时，经常伴随着弥勒信仰。

关于七佛的出现顺序，在《佛说七佛经》中的排列如下：“过去九十一劫，有毗婆尸佛应正等觉，出现世间。三十一劫，有尸弃佛，毗舍浮佛应正等觉，出现世间。于贤劫中第六劫，有俱留孙佛应正等觉，出现世间。第七劫，有俱那含牟尼佛应正等觉，出现世间。第八劫，有迦叶波佛应正等觉，出现世间。第九劫，我释迦牟尼佛，出世间，应正等觉。”[2] 这里所谓的“劫”（Kalpa）是古印度最长的时间单位。据此，七佛出现的顺序依次为：

1. 过去庄严劫九十一劫——毗婆尸佛
2. 过去庄严劫三十一劫——尸弃佛
3. 过去庄严劫三十一劫——毗舍浮佛
4. 现在贤劫六劫——俱留孙佛
5. 现在贤劫七劫——俱那含牟尼
6. 现在贤劫八劫——迦叶波佛
7. 现在贤劫九劫——释迦牟尼佛

由于七佛的出现在时间顺序导致了七佛图像在结构序列上的先后关系。目前存在有两种结构序列。其一为单向顺序结构，即顺时针依次排列七佛图像。这种案例最早见于河西走廊出土的一批北凉石塔。这批石塔计有武威、酒泉、敦煌和吐鲁番等地区等共14件。石塔大都顺序刻有七佛与弥勒菩萨的图像及《增一阿含经》经文。佛像的造型，皆为结跏趺坐，着通肩或袒右肩袈裟，结禅定印。弥勒为菩萨装，作交脚式，头戴宝冠，发辫垂肩，袒上身[3]。以敦煌市博物馆所藏的北凉《□基德塔》（公元426年）与甘肃省博物馆藏北凉•承玄元年（公元428年）《高善穆造塔》为例，这两个石塔是有关七佛图像最早的范例。塔身上都依次镌刻出七佛与弥勒像。《□基德塔》七佛刻名现存五身，依次为“第一维□□”、“第二式佛”、“第三随叶佛”、“第四拘留秦佛”……“第七释迦牟□□”及“弥勒佛”。此译名来自东晋•帛尸梨蜜多罗译《佛说灌顶经》和《七佛八菩萨所说大陀罗尼神咒经》[4]。

佛教进入石窟后，七佛的配置演变出另一种结

1
东晋佛拓跋陀罗译《佛说观佛三昧海经卷第十•念七佛品第十》，《大正新修大藏经》（以下简称《大正藏》）第十五册，页693，台湾新文丰出版公司影印出版，1983年。

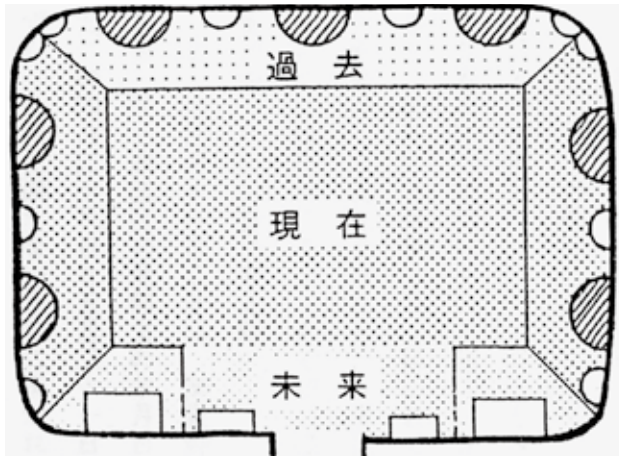
2
刘宋法天译《佛说七佛经》，《大正藏》第一册，页150。

3
张宝玺：《甘肃佛教石刻造像》页35～77，甘肃人民美术出版社，2001年。

4
东晋帛尸梨蜜多译：《佛说灌顶经•卷八•摩尼罗坛大神咒经》No.1331“第一维卫佛，第二式佛，第三随叶佛，第四拘楼秦佛，第五拘那含牟尼佛，第六迦叶佛，今我第七释迦文佛”。《大正藏》第二十一册，页517。《七佛八菩萨所说大陀罗尼神咒经》，《大正藏》第二十一册，页536。

构：即以毗婆尸佛为中心，依次向两边发展的对称结构。这种结构的案例首先见于庆阳北石窟寺的 165 窟（公元 509 年）和南石窟寺第 1 窟（公元 510 年）。这两个石窟都表现为在一个平面略呈横长方、盝顶、方门的石窟中，在正壁（即与门相对的壁）上雕凿了三位立佛，间隔四位胁侍；两侧壁各雕凿两立佛，各间隔三位胁侍。门两侧各雕弥勒一身。日本学者村松哲文认为这种配置结构将石窟的空间划分为三个时区，即正壁方代表的过去时区；门壁方代表的未来时区；和两侧壁与窟室中央象征的现在时区[1]〔图十〕。显然，这种配置更适合当时禅观的需要。在云冈大型的石窟中，由于雕刻的造像内容繁复，为适应多种佛教活动的需要，在第 11 窟和第 13 窟的窟壁上出现了单面的七佛像。虽然在这两个窟中仍有弥勒出现，但他们显然已与七佛分离，各在石窟的其他不确定的部位。比较庆阳石窟中之案例，显然，在云冈石窟中七佛与弥勒的结构关系松散了许多。以云冈第 13 窟为例，七佛并列在三个屋形龛下。这三个屋形龛将并列的七佛自然的分为三组：中央龛下三躯为“过去庄严劫”的三位佛尊：毗婆尸佛、尸弃佛和毗舍浮佛；两旁二龛下分别为“现在贤劫”之四位佛尊：俱留孙佛与俱那含牟尼佛；迦叶波佛与释迦牟尼佛。至于它们各自的位置，考虑到云冈中期在太和改制后，佛教造像的原则已十分汉化，根据中国古有的对称原则以及根据七佛出现的时间的先后，由中央向两边顺时序排列[2]〔图十一：1、2〕。

再往后，我们还可以在辽宁义县奉国寺七佛殿中再见到这种配置的延伸。奉国寺创建于辽开泰九年（1020）。今大雄殿（即七佛殿）是寺内现存唯一的辽代建筑。在殿中稍北的砖台上，由左向右顺序塑有伽叶波、俱留孙、尸弃、毗婆尸、毗舍浮、俱那含牟尼和释迦牟尼佛像七尊。换言之，七佛是由中央顺时序向两边排列的，至于这种排列是否有“过去庄严劫”和“现在贤劫”之分，在此处已不是十分明显了。七尊造像体量与间距相等，含座高达 8 米以上，均端坐在须弥座上。座分二种形式：其中一、三、五、七是八角形束腰须弥座，二、四、六座是圆形束腰须弥座。每尊佛像两侧各立胁侍菩萨一尊，或仰面，或俯首，或斜立，或平视，姿态各异。这种配置同兴化寺元代壁画《七佛说法图》已相当接近了[3]。



〔图十〕**庆阳北石窟寺第 165 窟七佛与弥勒像配置图** 引自村松哲文《過去七仏図像に関する考察》

与奉国寺七佛殿中七佛的配置相似，兴化寺壁画《七佛说法图》采用的也是对称式构图，画有体量与间距相等的七尊坐佛。七尊坐佛均结跏趺坐于束腰须弥台仰莲座上，佛顶为青绀色，右旋螺发，发中央有肉髻，双眉之间有白毫，两颊隆满，耳轮垂垂，面容安祥。双肩圆满，袒胸，着红色通肩式袈裟，内着绿色僧祇支。两位声闻及六位胁侍菩萨穿插在七佛之

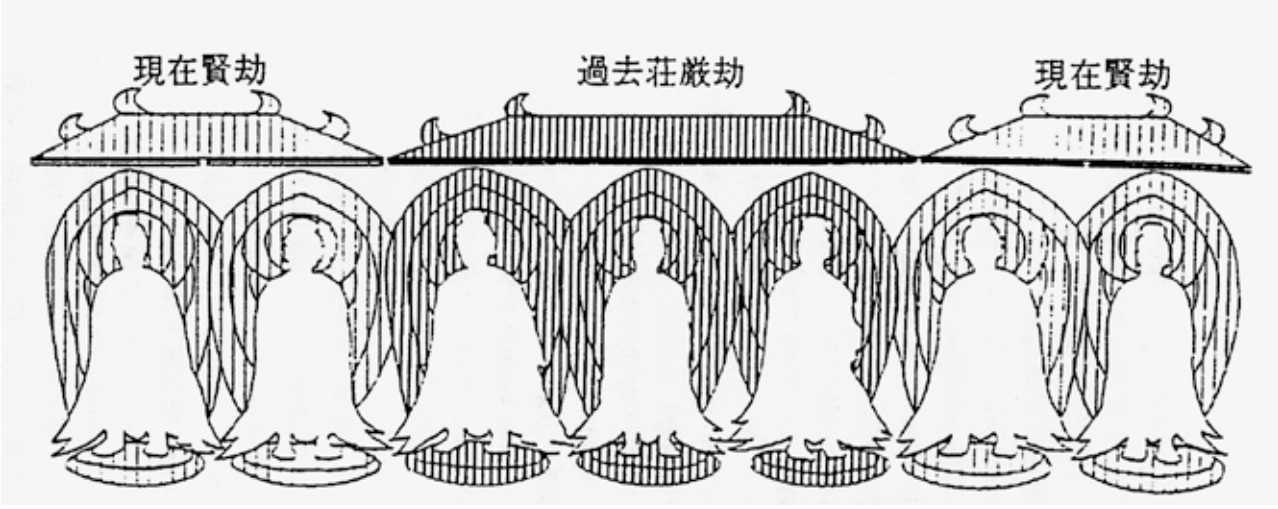
1 详见村松哲文《過去七仏図像に関する考察》，载《美術史研究》第三十三册，日本早稻田大学美術史学会，1997 年（平成七年）。

2 前揭村松哲文《過去七仏図像に関する考察》。图像可参照云岗石窟文物保管所编：《中国石窟・云岗石窟・二》，文物出版社出版，1994 年。

3 杜仙洲：《义县奉国寺大雄殿调查报告》，《文物》1961 年第 2 期；邵福玉：《奉国寺》，《文物》1980 年第 12 期。



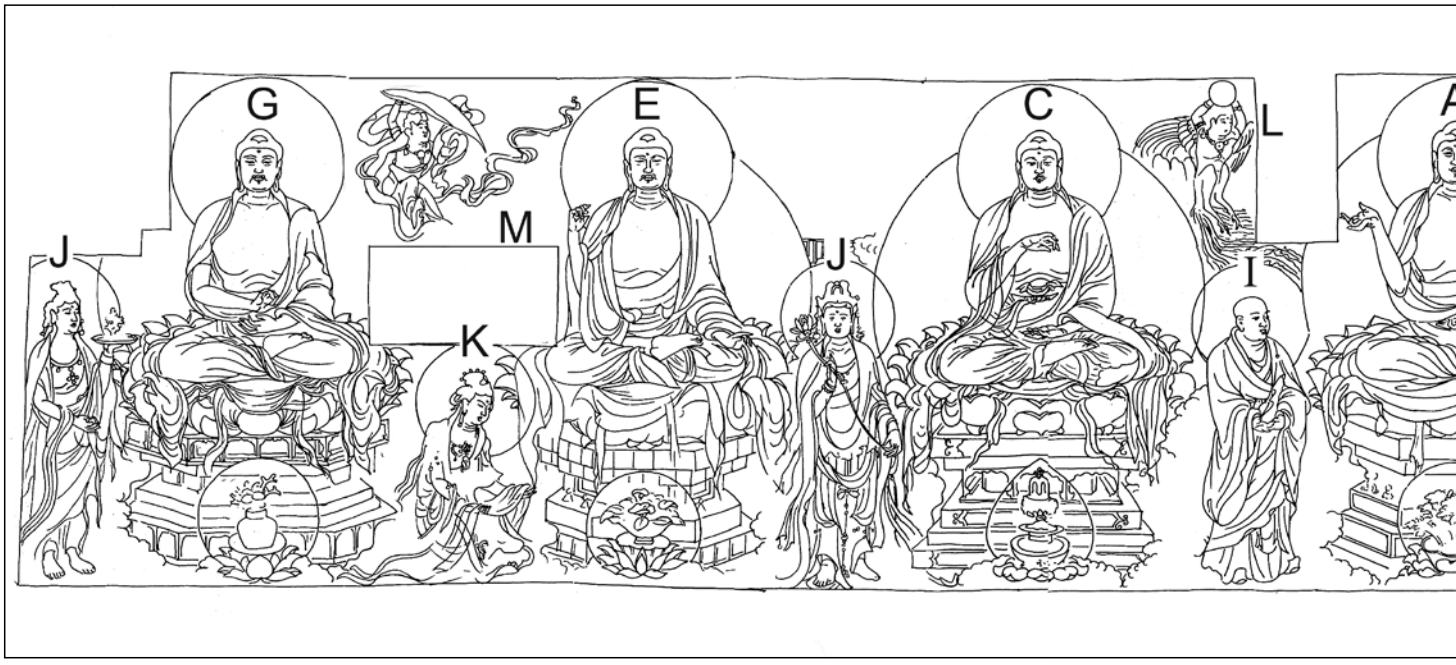
〔图十一：1〕云冈第十三窟南壁七佛像的排列



〔图十一：2〕云冈第 13 窟南壁七佛像的排列　引自村松哲文《過去七仏図像に関する考察》

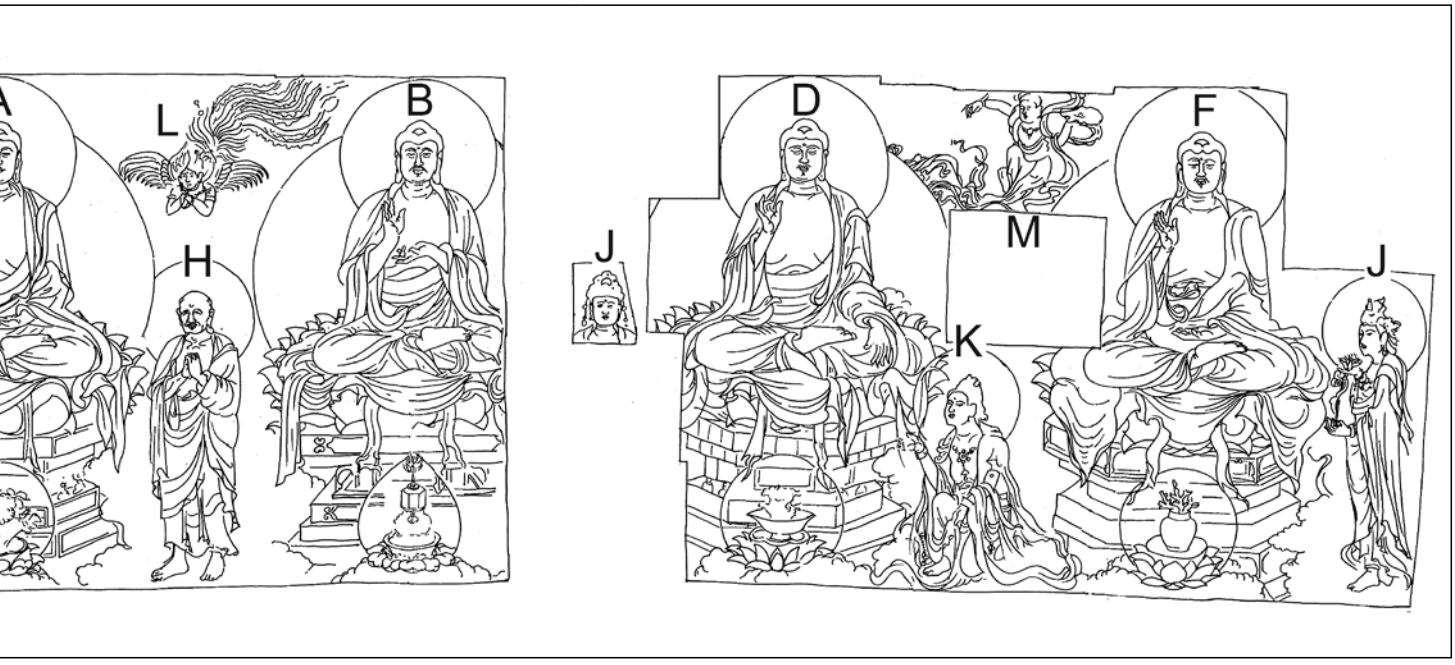
间，上方还有伽陵频迦和童子飞天各二身〔图十二〕。

中央坐佛为毗婆尸佛（Vipasin），手作说法印相，座为八角形束腰须弥台仰莲座，座前有宝瓶牡丹花供养。佛尊左侧老者是摩柯迦叶，为一面容刚毅的苦行头陀形象，身披青色袈裟，双手屈指合掌，赤足立于云气之上；右侧是阿难，为一仪容颖秀的青年，着青绿色僧祇支，外罩红白两色相间的田相袈裟，安详捧手立于佛旁。阿难头光处有一行字“元炭迫罕



〔图十二〕《七佛说法图》中人物身份的确认

A、毘婆尸佛
B、尸弃佛
C、毘舍浮佛
D、俱留孙佛
E、俱那含牟尼佛
F、迦叶波佛
G、释迦牟尼佛
H、迦叶
I、阿难
J、立式供养菩萨
K、跽式供养菩萨
L、迦陵频迦
M、童子飞天

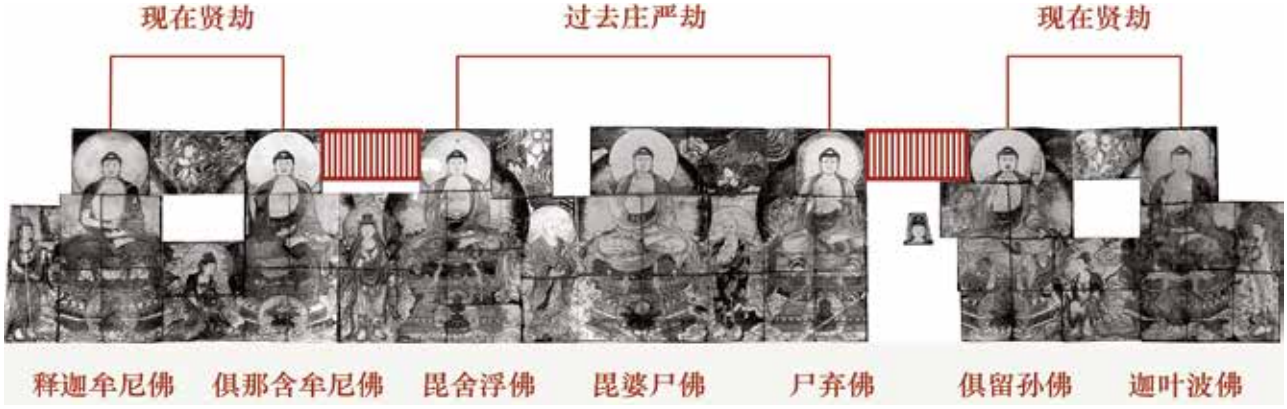

A
L
B
H
D
F
M
J
J
K

中罕黑罕”，应为元代游人题记。“元”为年款，“炭迫罕”、“中罕”、“黑罕”应为人名。在迦叶和阿难上方云气缭绕之际有迦陵频迦两身，人首鸟翼凤尾，一捧镜向上，一俯身下冲。对照文献《佛说长阿含经·大本经》中描述毗婆尸佛出生时“其声清澈，柔轮和雅，如迦罗频伽鸟声”。又，《佛说七佛经》中形容佛“所出言音微妙细密清雅流美。譬如雪山迦尾啰鸟。食花而醉。所处音色雅妙清响。众生闻者无不爱乐”[1]。“迦罗频伽鸟”与“迦尾啰鸟”均为“伽陵频伽”，梵语是Kalavinka，意译作“美音鸟”，“妙声鸟”，本出自雪山，在卵壳中即能鸣，音色清婉和雅。在佛教经典中常以其鸣声譬喻佛、菩萨之妙音，在净土曼荼罗中做人首鸟身形。毗婆尸佛左侧为尸弃佛（Sikin），右侧为毗舍浮佛（Visvahu），作转法轮印相。此二佛身着袈裟与头髻装束等与毗婆尸佛相似。座为方形束腰须弥台仰莲座，座前各供有一熏香炉。二佛外侧各侍立一位供养菩萨，左侧者只剩有一头，高髻，面部安详；右侧者高髻，着项圈，身披青绿色天衣，饰缨络，手套腕钏，持莲花，双足裸踏莲花上。毗婆尸佛左侧第二佛为俱留孙佛（Krakucchandha），手作辩证印契，座为八角形须弥台仰莲座，座前供奇石盆。佛左侧踞座一菩萨，双手捧绢，绢中有奇石；右侧第二佛为俱那含牟尼佛（Kanakamuni），手作说法印契，座为八角形须弥台仰莲座，座前鲜花供养。右下侧踞座一菩萨，双手捧绢，绢中有鲜花。此菩萨头光外云朵处原有六行游人题记，现已无存。二菩萨上方各有一身童子飞天，左侧一身左手持承露荷叶，右手作撒露状；右侧一身双手捧盛花蕉叶，作散花状。《佛说七佛经》中称在释迦牟尼佛降生时“有二天子。于虚空中降二种水。一冷二温。沐浴童子”[2]，二童子飞天出现在此显然与浴佛有关。毗婆尸佛左侧第三佛为迦叶波佛（Kasyapa），右手施无畏印，左手施禅定印，座为八角形须弥台仰莲座，座前珊瑚供养。外侧侍立一供养菩萨，侧身，着白色天衣，持莲花，赤足踏于莲瓣上；右侧第三佛为释迦牟尼佛（Sakyamuni），手作转法轮印相，座为八角形须弥台仰莲座，座前灵芝珊瑚供养。佛尊右侧侍立一供养菩萨，侧身，着绿色天衣，左手承一托盘，盘中盛奇石。整幅画面共有佛、菩萨、童子飞天等共计十九身，显现在云气缭绕的佛教世界里。

整铺壁画中七佛的图像相近，各自均无明显特征，并且间距相等，胁侍们分布均匀，有一些特征可以大略区分各自的身份。从构图上来讲，两身迦陵频迦与童子飞天的分布使整幅壁画的上半部呈现出起伏，因而将画面自然分割为三组。笔者推想，在两位正面的胁侍立菩萨之上可能还存在着两个明窗，将画面自然分成了三段。果然如此，在壁画的构图上将更加强这种组合与分割的存在。下半部的两个方形束腰须弥台仰莲座和被水滴形光环所笼罩的供品的分布也支持了这种组合的形成〔图十二〕。综上笔者认为，按照云冈第13窟和义县奉国寺七佛排列的规律，兴化寺壁画《七佛说法图》居中一组应为“过去庄严劫”之三位佛尊；两侧二组应分别为“现在贤劫”之四位佛尊。七佛的顺序是根据出现时间先后的原则和中国古有的对称原则由中央向两边顺时序延伸排列。

1 《佛说长阿含经·大本经》，《大正藏》第1册，页6；《佛说七佛经》，《大正藏》第1册，页150。

2 《佛说七佛经》，《大正藏》第一册，页150。



〔图十二〕《七佛说法图》的排列顺序

（三）加拿大皇家安大略博物馆藏兴化寺壁画《弥勒佛说法图》

《弥勒佛说法图》被剥离兴化寺墙面的时间应在1923至1925年之间，与《七佛说法图》同时[1]。有关它的辗转过程，记载于皇家安大略博物馆首任馆长古莱里博士（Dr. Charles Trick Currelly 1876-1957）与该馆远东部第一位主任、当时派驻河南开封圣公会主持传教事务的怀履光主教（Bishop William C. White）之间往来的信件中。自《弥勒佛说法图》落入古董商手中后，先被转移到太原匿藏起来。1928年，怀履光主教从一个英国人那里得到有壁画求售的消息。他还没有来得及看到原物，就立即将得到的照片寄往安大略博物馆，并大力推荐馆方考虑购藏。得到馆方的同意后，在同年11月，经怀履光斡旋，由北京宝珍斋的葛春华出面代买，价为银洋五千元。被分割为63块的《弥勒佛说法图》各自分装一箱，由火车自太原运至正定府，再转往天津，交美国捷运公司运往美国东海岸波士顿港。1929年1月，壁画启运出国。2月29日，古莱里馆长获悉这批壁画已抵达波士顿港。两个月后，壁画由火车运达多伦多皇家安大略博物馆。

由于当时皇家安大略博物馆的展览场地已不敷应用。《弥勒佛说法图》运抵后只开了数箱略作检查，之后仍原封不动地被搁置在库房里。自1929年壁画运抵博物馆至1932年博物馆的扩建工程竣工，古莱里馆长在这三年里考虑着如何复原和安装这批宏篇巨制的壁画。他调查到大英博物馆（The British Museum）和波士顿美术馆（Museum of Fine Arts, Boston）几年前曾修复过中国壁画残片，但由于经验不足，未能解决壁画背后泥层的受潮性能问题，导致画面日后出现起酥和剥落情况。古莱里四处寻访，了解到当时在哈佛大学福格美术馆（Fogg Art Museum）任职的化学师乔治·史道特（George L. Stout）先生创立了一套用麻布和木板取代壁画后面的泥层的修复方法，并曾为数所收藏中国壁画的博物馆工作过，成绩斐然。经几度磋商，1933年夏天，史道特终于带领两名助手专程前往多伦多进行修复壁画的工作，同时与博物馆员工配合，在短短的一个月内完成了壁画修复的基本工作。至此《弥勒佛说法图》得以再见天日，在异域大放光彩[2]。

1 李济于1926年初去兴化寺考察时，《七佛说法图》与《弥勒佛说法图》已不在寺壁上。见李济“Archeological Survey of the Feng River Valley, Southern Shansi, China”, *Smithsonian Miscellaneous Collections* Vol.78, p.136.Smithsonian Explorations,1926.

2 参见曾嘉宝：《漂洋过海别神州－记三幅元代山西壁画的揭取、复原和修护》，《中国文物世界》总第52期，1989年。

（四）《弥勒佛说法图》图像考释

《弥勒佛说法图》画长 11.11 米，高 5.22 米，采用山字形对称式构图，画面中央画弥勒佛和圣众，为一佛二弟子四菩萨的配置，两旁各附有一组剃度图。主尊弥勒佛善跏趺坐于须弥座上，身后有头光和背光，跣足踏莲台，座前供养牡丹花。弥勒佛佛顶为青绀色，右旋螺发，眉间有白毫，两颊隆满，耳轮垂垂，双肩圆满，手指纤长；身着暗红色通肩式袈裟，内着绿色僧祇支；右手扬掌作施无畏印，左手掌心朝上置于膝上。弥勒的两侧各有一位半跏趺坐的胁侍菩萨，菩萨面相浑圆饱满，头束高髻，戴宝冠，垂发至肩；上身配胸饰和璎珞，手臂佩臂钏和腕钏。左侧者为文殊菩萨；右侧者为普贤菩萨[1]。两位胁侍菩萨的身后有头光和背光，体量略小于弥勒佛，与弥勒佛构成“佛三尊”的形式。主尊左后侧为摩诃迦叶，肤色黝黑，身着绿色袈裟，双手擎拳，面容刚毅；主尊右后侧是阿难陀，身着深绿色僧祇支，外罩暗红色袈裟，双手持拂尘，仪容颖秀，态度恭顺。主尊前左右两侧站立着两位供养菩萨，身后有头光而无背光，跣双足站在莲座上；左侧者右手托着装满供果的碗，左手挽飘带；右侧者身向左倾，手持两茎盛开的莲花。在弥勒与圣众上方的云间，有迦陵频迦两身，左侧者双手合掌，展翅凌空而立，右侧者展双翅俯身下冲。

在这一佛四菩萨二弟子的组合的外侧有两组人物，左侧一组为男性剃度图。图中男剃度者馔佉王泰然安坐在宝座上，身着锦衣华服，双手摩挲佛珠，显现其出家之心已决。在他身后主持削发的比丘神情恭谨专注。馔佉王左侧侍立的青年侍者身穿圆领长衫，左臂搭长巾以备揩拭之用，其双手各执一缕刚刚削下的长发，准备放入前方跪踞的侍者的盘中。立于右侧的童子是馔佉王决定留在世间的千子之一，他掩面拭泪，右手执馔佉王的衣袂不忍离去。在比丘身旁和后侧立二人，皆为深目高鼻的胡人。旁立者身穿圆领衫，头戴幞头，双手捧盘，盘中所盛之物为男剃度者的王冠。站立在这组人物身后的是身材伟岸的武士。

相对于左侧的剃度场面，右侧一组女性剃度图的场面显得安详平静。女剃度者梵摩越端坐在宝座上，目光凝重，双手合十。身穿宽袖对襟衫，肩有披帛，下身着长裙。后立者为头有圆光手持剃刀的菩萨，他正在为梵摩越削去秀发，置于后面的盘中。梵摩越身旁是捧凤冠的侍女，后侧是手托僧服的菩萨，另有绰女，侍者共七人[2]。

这两组剃度的场面源自《佛说弥勒下生经》、《佛说弥勒大成经》。据佛经所示，在久远的将来，弥勒菩萨从兜率天下生阎浮提时，决定托生到馔佉王统领的国家，以大臣修梵摩与其妻梵摩越为父母，届时从梵摩越的右胁中降生，与释迦牟尼的降生方式无异。弥勒夜半出家，在翅头末城附近的龙华菩提树下成佛。馔佉王闻弥勒已成佛道，率八万四千众求作沙门。赐剃头师珍宝，又以杂宝予众梵志，其千子只留一人用嗣王位，其余亦与八万四千人于佛法中出家。是时

1 在西方学者有关兴化寺《弥勒佛说法图》的著述中，对弥勒的胁侍菩萨的身份大致有三种说法。一种认为是文殊菩萨和观音菩萨，见前揭 Wiliam C.White（怀履光），*Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*. PP.128-133；另一种认为是文殊菩萨和普贤菩萨，见 Ludwig Bachhofer（巴绍夫）“Maitreya in Ketumati by Chu Hao-ku”，*India Antique- a Volume of Oriental Studies for Jean Plillippe Vogel, C.I.E.,* 1947, pp.4-5；第三种认为是阿僧伽和婆修盘陀，见曾嘉宝：《山西兴化寺元代壁画＜弥勒佛说法图＞浅释》，《文物》1990 年第 3 期。在《弥勒佛说法图》中，由于所示的图像标识不明确，很难确定其胁侍菩萨的身份，根据现存寺观壁画中的一般配置来看，笔者较认同第二种说法。

2 关于《弥勒佛说法图》中两组剃度人物身份的考释，详见 Ludwig Bachhofer（巴绍夫）“Maitreya in Ketumati by Chu Hao-ku”，*India Antique- a Volume of Oriental Studies for Jean Plillippe Vogel, C.I.E.,* 1947, pp.4-5；曾嘉宝：《山西兴化寺元代壁画〈弥勒佛说法图〉浅释》，《文物》1990 年第 3 期，页 87 ～ 95。

佛母梵摩越亦将八万四千绥女往至佛所求作沙门。

以《弥勒下生经》为题材的经变画早见于敦煌壁画。如敦煌莫高窟第 329 窟（初唐）、榆林窟第 25 窟（中唐），画面均以弥勒三会为中心，以表现经中所示的弥勒说法、七宝罗列、由儴佉王与佛母梵摩越分别带领的男女剃度等场面。

二　兴化寺壁画及相关内容的考释

（一）兴化寺壁画的施主、画家与年代

自兴化寺壁画《七佛说法图》和《弥勒佛说法图》分别为北京故宫博物院和多伦多皇家安大略博物馆购藏后，中加两地的学者相继作过几次考察和研究。在这些学者中，李济是调查兴化寺的第一人[1]。李济的考察报告中有关兴化寺调查全部内容的篇幅并不长[2]，此后发表在《北京大学研究所国学门月刊·考古学专号》上北大诸学者文章中所披露出的材料对李济的这次调查有所补充。黄文弼在《山西兴化寺壁画名相考》中据李济调查所得的资料指出："后院（笔者注：后殿）北墙题并有'时大元国岁次戊戌仲秋蓂生十四叶　工毕'诸字"；后殿"墙东隅题绘画年号及绘画人名"；之后又进一步指出"闻之李济之君云，现该寺外院（笔者注：后殿）北墙，尚题有施舍和尚名字，如云'贿绘画''安和尚施地''宁和尚施地''宁和尚施地十五亩'诸字。可见绘此壁画，为当地和尚所施之功德"[3]。黄文弼文中所提到的"后院"和"外院"即指兴化寺的后殿[4]。同时，马衡也注意到这个情况。马衡在《山西稷山县兴化寺壁画考语跋》中提到："今年夏，有道经稷山者，曾亲往该寺调查。见未铲之壁，有年月一行，曰'时大元国岁次戊戌仲秋蓂生十四叶工毕'十七字。"[5]综上我们得知，李济的考察证实了以下几个问题：一是后殿北墙东隅的题记标明兴化寺壁画完成的年代是"元朝的戊戌年"[6]；二是兴化寺壁画的耗资由安、宁两和尚所赞助。至于画家，李济本人和马衡的报告中均未提及。黄文弼的文章中只是简单提及在后殿墙东隅题有"绘画人名"，也未披露画家的姓名。而在 1928 年发刊的《艺林旬刊》上发表的《七佛说法图》的图版说明中，编者写道："壁画佛像，法相庄严。笔致细紧流动，传色古厚。在山西稷山县兴化寺。闻系元江（襄）陵朱好古画，见他壁所题记也。数年前厂估购运来京，欲售外洋。北京大学研究所国学门设法收购，幸得保存。"[7]这是唯一记录有壁画作者的地方，应该也是李济的考察所得。但是，在相当长的时间里兴化寺壁画的施主和画家并未引起人们的注意。

关于兴化寺壁画完成的年代问题一直是学者们讨论的焦点。

兴化寺现已不存，李济的考察在当时是唯一的线索。黄文弼在他的文章中提出李济根据兴化寺后殿发现的题记，对壁画完成的日期作了如下推论："按元有三戊戌，一为太宗十年（1238），一为大德二年（1298），一为至正十八年（1358）。太宗时尚无国号，

1
前揭马衡和黄文弼的文章中提到李济调查兴化寺之事均在夏天，在时间上应该指李济的第二次赴晋南。但除了李济在他的报告"Archeological Survey of the Feng River Valley, Southern Shansi, China"中提到 1926 年 2 月考察稷山兴化寺之事，未见到有其他报告提及此事。

2
李济关于汾河流域的考察报告共有 15 页之多，而关于兴化寺的描述只有半页。参见前揭 Chili（李济），"Archeological Survey of the Feng River Valley, Southern Shansi, China"

3
参见黄文弼前揭《山西兴化寺壁画名相考》，页 2、3、7。

4
黄文弼在《山西兴化寺壁画名相考》中根据《大孔雀明王画像坛场仪轨》中坛场之内院、二院、三院的分法，将兴化寺亦分为"三院"。据后人调查材料所知此三院即指兴化寺的三座大殿。

5
前揭马衡：《山西稷山兴化寺壁画考语跋》。

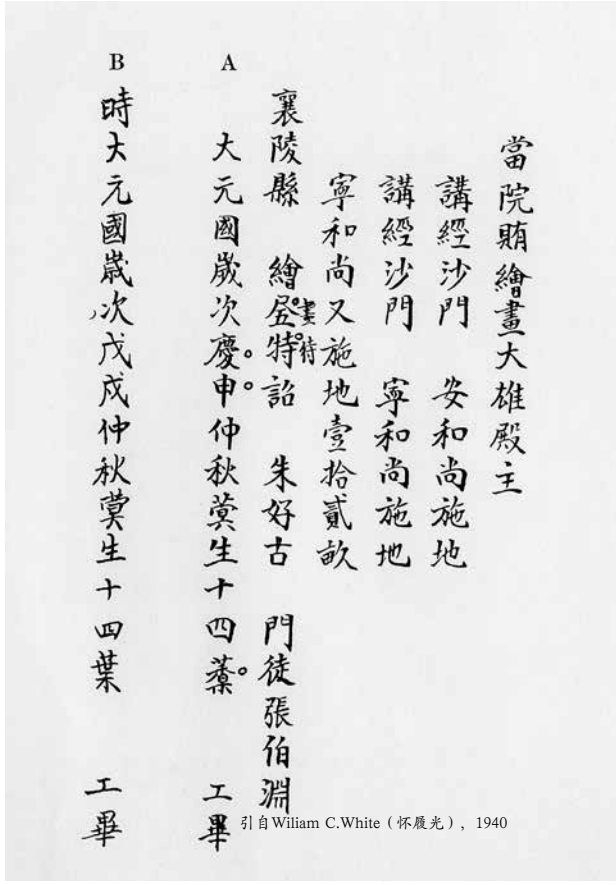
6
Chili（李济），"Archeological Survey of the Feng River Valley, Southern Shansi, China"

7
见 1928 年发刊的《艺林旬刊》第一集第六期，1928 年，中国画学研究会主办。

此直题大元国岁次戊戌，疑为太宗时所绘也。”[1] 马衡在他的文章中支持道：“按历代纪年月之法，未有不书年号者，此但书大元国戊戌而无年号，必系太宗十年戊戌、即宋理宗嘉熙二年，当公元一二三八年。”[2] 然而有趣的是，同年发表在美国《史密森尼研究院各科论文集》中李济本人的考察报告《中国山西南部汾河流域考古调查》中则肯定地认为“后殿北墙上标明的作画年代是元朝戊戌年”，是公元1298 或 1358 年[3]。至此，北京学界以李济发现的题记为准，并对“戊戌”有了三种解释：即 1238、1298、1358 年。

在中国方面，至 1958 年《中国壁画》一书的作者俞剑华仍采用了黄文弼和马衡“太宗十年”（1238）的推断[4]。而在两年后面世的《中国壁画艺术》中，作者秦岭云将“戊戌”推到了元大德二年（1298）[5]。自此，故宫博物院的展览以及以后的出版物均以“大德二年”（1298）为兴化寺壁画成画的日期。直到 1997 年，金维诺先生在他的一篇文章中提到兴化寺壁画完成于元仁宗延祐七年（1320），同时他又模棱两可地认为，兴化寺壁画的成画日期是“元大德十八年”，可惜金先生对此两种说法都没有作进一步的解释[6]。

西方学者方面，自《弥勒佛说法图》被加拿大多伦多皇家安大略博物馆购藏后，1938 年，时任远东部主任的怀履光委派两名山西洪洞县的学生到稷山兴化寺等地勘察。可以看出，这两位山西学生对考古调查的规则还不甚了解，但他们对兴化寺却做了较为详尽的报告。根据两人的报告，怀履光在 1940 年



引自Wiliam C.White（怀履光），1940

〔图十三〕A 为怀履光的学生抄到的题记，B 为李济调查到的题记 引自 Wiliam C.White（怀履光）Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall－Paintings of the Thirteenth Century.

发表了他的研究成果 *Chinese Temple Frescoes, A study of three Wall -Paintings of Thirteen Century*（《中国寺观壁画——十三世纪的三铺壁画之研究》）。怀履光在他的著作中披露了两位山西学生记录下来的兴化寺后殿完整的壁画题记：“当院贿绘画大雄殿主／讲经沙门安和尚施地／讲经沙门 宁和尚施地／宁和尚又施地壹拾弍亩／襄陵县 绘画特（待）诏 朱好古 门徒张伯渊／大元国岁次庆（庚）申仲秋蓂生十四叶 工毕。”[1]

1
前揭黄文弼：《山西兴化寺壁画名相考》页 2。
2
参见前揭马衡《山西稷山兴化寺壁画考语跋》。
3
前揭 Chili（李济），“Archeological Survey of the Feng River Valley, Southern Shansi, China”.
4
俞剑华《中国壁画》，中国古典艺术出版社，1958 年。
5
秦岭云《中国壁画艺术》，北京人民美术出版社，1960 年。
6
参见金维诺：《永乐宫壁画与襄陵画师朱好古》，页 3、页 4、注五，载《永乐宫壁画全集》，天津人民美术出版社，1997 年。

〔图十三〕怀履光的学生在报告中没有指出这则题记是在后殿的什么位置发现的。对照李济的调查报告，怀履光认为他们同李济发现的是同一则题记。

两位山西学生显然比李济看到了更多的东西，他们抄回的这个题记较完整的记录了施主、画家和年款的情况。从这则题记中我们可以获知更为详细的情况：兴化寺的后殿原名“大雄殿”；壁画是安、宁两位大和尚所施的功德；画家是襄陵县的画家朱好古和他的门徒张伯渊。至于年款，由于在文字上出现了多处笔误，怀履光以元代年号中无“庆申”为由，仍以李济所发现的“戊戌”为准，同时沿用黄文弼、马衡“太宗十年”（1238 年）的推断[2]。

自怀履光论著发表后，引发了西方学者关于包括美国几家博物馆所收藏的几铺晋南壁画在内的所谓“晋南寺观壁画群”的激烈讨论。1947 年，美国芝加哥大学学者路德维希·巴绍夫（Ludwig Bachhofer）在中国考古学者陈梦家的提示下，对兴化寺壁画的年代作出了新的解释。他认为两位山西学生抄录的日期有四种释读的可能，即：“戊戌”（1298 或 1358 年）、“戊申”（1308）、“庚戌”（1310）和“庚申”（1320）；同时，他认为最有可能的是“庚申”年，“庆申”乃“庚申”之笔误，壁画应成于仁宗延佑庚申七年，即 1320 年[3]。到 1965 年，时任美国纽约大都会艺术博物馆远东部研究员的李普（Aschwin Lippes）对兴化寺壁画的年代再做翻案，认为仍应以大德二年（1298）的“戊戌”为准[4]。1987 年，美国宾夕法尼亚大学教授夏南悉（Nancy Shatzman Steinhardt）以兴化寺壁画的作者朱好古的名字出现在永乐宫纯阳殿壁画题记中为据，籍此证明兴化寺壁画的完成日期应推迟至至正十八年的“戊戌”（1358）[5]。1989 年到 1992 年，加拿大学者皇家安大略省博物馆的研究员曾嘉宝（Ka Bo Tsang）以大量的文献资料证实朱好古应是元初人，到至正十八年（1358）应早已谢世。永乐宫纯阳殿壁画是朱好古的弟子们的作品。因而兴化寺壁画成画的时间仍应为大德二年（1298）[6]。

由于兴化寺早在抗战时期被焚毁。一般来说，李济教授作为一个著名的人类学家和考古学家，他的认读和观察一般是具权威性的。然而不知何故，在《国学门月刊·考古学专号》里所收的数篇有关兴化寺的北大学者的文章，以及李济本人的考察报告中从未发表过一个抄录完整的题记，甚至没有披露画家的姓名。因而，两位山西学生在 12 年后抄回的题记仍有不容忽视的作用。在前辈学者考察的基础上，考证兴化寺壁画完成的确切年代，笔者有以下几点意见供大家参考。

首先，将李济发表的年款和两位学生抄录的题记作仔细的分析，就会发现两者间存在三处不同。首先，在山西学生抄录的这段题记中存在四处笔误。从他们的笔录中可以看出：“ 昼”字是“画”字的异体俗写，这是元人书写题款时常用的写法。在山西元代的寺观壁画的画工题记中常常可以看到这种俗写，如青龙寺后殿南墙的窗棂上的题记中就有：“画殿壹所……惟舍金钱于梵刹…”中之“画”的写法，与兴化寺壁画题

1
前揭 Wiliam C.White（怀履光），*Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*.

2
前揭 Wiliam C.White（怀履光），*Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*.

3
Ludwig Bachhofer（巴绍夫）“Maitreya in Ketumati by Chu Hao-ku”，*India Antiqua-a Volume of Oriental Studies for Jean Plillippe Vogel, C.I.E.,* 1947, pp.1-7.

4
Aschwin Lippe（李普）“Buddha and the Holy Multitude”，*The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, May 1965, pp.325-336.

5
Nancy Shatzman Steinhardt（夏南悉），“Zhu Hao-Ku Reconsidered: A New Date for the ROM Painting and the Southern Shanxi Buddhist-Daoist Style,” *Artibus Asian* , vol.48, 1/2, pp.5-38;

6
Ka Bo Tsang（曾嘉宝），“Further Observations on the Yuan Wall Painter Zhu Haogu and the Relationship of the Chunyang Hall Wall Pintings to ‘The Maitreya Paradise’ at the ROM, *Artibus Asian*, vol. 52,（1992），1/2, pp.94-118。

记中之“画”字如出一辙。“ 蓁 ”字也是“某”字的异体俗写；“特”字与“待”字、“慶申”与“庚申”在字形和笔划上都极为相似，很容易误辨［图十三］。再者，由于年代久远，遗留下来的壁画题记都会有不同程度的损伤，笔划不完整在所难免。两位山西学生由于缺少职衔和年款方面的专业知识，在抄录题记时在这几处误笔实属情理之中，毕竟两位学生是一笔一划地录回了兴化寺所存的唯一题记。他们没有先入为主的年代的概念，比起考古工作者，他们的记录更具客观性。进一步分析，“慶”字与“庚”、“戊”二字在字形上确有相似之处，出现在年代久远的壁画中误辨实属在所难免；而“申”与“戌”无论从字形到笔划都相去甚远，无论如何都不应该混为一谈。据此笔者认为，“慶申”只能是“庚申”的笔误，而不可能与“戊戌”相混。

其次是施主的情况。两位学生的笔录与李济提供的情况也稍有出入：

黄文弼文：“现该寺外院（笔者注：后殿）北墙，尚题有施舍和尚名字。如云‘贿绘画’、‘安和尚施地’、‘宁和尚施地’、‘宁和尚施地十五亩’诸字”。

山西学生文：“当院贿绘画大雄殿主／讲经沙门安和尚施地／讲经沙门 宁和尚施地／宁和尚又施地壹拾弍亩”。

兴化寺壁画为安、宁两和尚所施的功德，在这一点上李济与怀履光的认识是一致的。关于宁和尚的“施地”行为，从“宁和尚施地十五亩”到“宁和尚又施地壹拾贰亩”，有一个时间上的差异，“宁和尚施地”在先，“宁和尚又施地”在后，据此，笔者更相信山西学生抄回的题记。

其三再谈壁画成画年代的问题。如果李济和怀履光的学生们报告的题记确属同一题记的两种识读方法，而李济所录的“戊戌”年又可靠的话，根据曾嘉宝教授与其他一些学者的分析，朱好古画工班子在兴化寺作画的“戊戌”应该是 1298 年，而非 1238 年或 1358 年。事实上，如果朱好古确实于 1298 年在兴化寺作画的话，他的画作和题记是否能经受得住 1303 年的平阳太原大地震呢？反之，这场毁灭性的地震或许是解释兴化寺壁画年代问题的一个重要佐证。

《元史》载：大德七年（1303）八月“辛卯，夜地震。平阳、太原尤甚，村堡移徙，地裂成渠，人民压死不可胜计”。此次地震给震区各地的神庙也带来灭顶之灾。故大德八年（1304）五月又载：“以去岁平阳、太原地震，宫观摧圮者千四百余区，道士死伤者千余人，命赈恤之。”[1]

另据现存碑碣史志资料可知，此次地震的震级为 8 级，裂度为 11 度，震中在赵城（今洪洞县境内）。在北至平遥附近，南至曲沃一带，长轴半径约 90 公里，短轴半径约 16 公里的震区内元大德以前的木构大都毁损不存。严重破坏区呈北、北东方向的长条状，纵向面积达 400 余公里，稷山县恰好在此严重破坏区内。在 1967 年由国家组织的一次山西历史地震考察中，找到了记载历史地震的有关碑刻题记等 40 余项。其中距稷山最近的襄汾、临汾两县的碑刻题记有：

襄汾县大德十年（1306）木雕神像肚藏题记：

“不幸大德七年八月初六日地震，平阳太原尽皆土平，打死人一十万有余。神堂寺观圣像全无。本村□坏毁打碎以此众人议得重修，自大德十年三月廿一日工毕”。

襄汾县至元元年（1335 年）《寿圣寺碑》记：

“大德七年岁次癸卯上六日，忽坤舆

1 《元史·成宗纪四》，见《元史》第二册《本纪第二十一·成宗四》，页 454、459，中华书局。

震撼，人物俱损……此寺僧舍、房廊、厨房、□室一无所有，惟楼殿幸蒙孑存”。

襄汾县至正二十六年（1366）《关帝庙碑》记：

“旧有关公祠，建于大德五年，后值坤变倾圮，里人以断较桷裂瓦，覆其椽而祀之”。

临汾县城关尧庙正统十二年（1447）《尧庙重新记》：

“唐显庆三年庙始建……扩地至七百亩，为屋至四百间。大德七年秋庙圮于地震，仅存垂拱、寝殿、英皇、丹朱二祠及宾穆门”。

临汾县乾隆四十年（1749）《重刻海云寺大明西河王碑记》：

“大元大德六（七）年八月初六戌时地震，本寺倒塌无存。值大（泰）定元年岁次甲子五月重修”。

处于极震区最南端的曲沃，在城西感应寺中有一座乾隆道光年间（1165 ～ 1173）修建的砖塔。据嘉庆《曲沃县志》：“感应寺在县西关，宋嘉佑五年建。乾道年间建砖塔，基余一亩，高十二层，大德七年地震裂而为二，堕其四，今存八层”。表明大德七年地震后的残塔又经历了 1556 年、1695 年地震，一直保存至今[1]。

此外，据现存的壁画题记表示，与兴化寺同处稷山的青龙寺，在大德七年的地震中也有较严重的损坏。其后殿瓦顶损坏，建成不久的腰殿北壁局部坍塌。现存的殿堂和壁画在至正年间（1341 ～ 1368）修葺和补绘过[2]。

根据以上碑刻记载，襄汾、曲沃一带虽有一些较坚固或新建不久的建筑“仅存”或“幸蒙孑存”，总的破坏程度是普遍而严重的。襄汾、曲沃离稷山的直线距离仅约 40 ～ 50 公里之遥。可以想见，兴化寺和青龙寺一样，在大德七年的地震中也在劫难逃。即使兴化寺大殿能“幸蒙孑存”，也难免破裂和大面积的坍塌。而从兴化寺现存的两铺大型元代壁画《七佛说法图》和《弥勒佛说法图》的情况来看，笔墨和风格严谨一致，没有发现大面积补绘情况，应该是在地震后创作的。

据《元史》和一些碑记还反映出 1303 年平阳、太原大地震后，余震的情况也相当严重而持久。《元史》大德八年（1304）正月载：“平阳地震不止，已修民屋复坏”；《元史》大德九年（1305）二月：“平阳、太原地震，站户被灾”[3]。由于地震不止，至大德九年五月，将太原、平阳两路改为“冀宁路”和“晋宁路”[4]。又，《元史》大德十年（1306）闰正月：“晋宁、冀宁地震不止。”[5] 此外还有碑记的情况：大宁县大德十一年（1307）《河伯将军为记》题记木牌：“大德柒年八月初六戌时地震，平阳路倒塌房舍七分，死人肆拾柒万五千八佰。大德柒年八月初六日地不住的动，至大德拾壹年震不住，不知已（以）后如何，自动过天旱三年不收。”襄汾县康熙三十四年（1695）《重建三圣楼记》碑记：“考元之大德七年八月初六地震，本路一境房屋尽皆塌坏，压死人口二十七万有余。地震频频不止，直至十一年乃定。”[6]

1
参见孟繁兴、临洪文：《略谈利用古建筑及附属物研究山西历史上两次大地震的一些问题》，《文物》1972 年，第 4 期。

2
柴泽俊：《山西元代寺观壁画》，载《山西寺观壁画》。页 60，文物出版社出版，1997 年。

3
《元史・成宗纪四》，见《元史》第二册《本纪第二十一・成宗四》，页 457、页 463。

4
《元史・成宗纪四》：“以地震，改平阳为晋宁，太原为冀宁”，见《元史》第二册《本纪第二十一・成宗四》，页 464。

5
《元史・成宗纪四》，见《元史》第二册《本纪第二十一・成宗四》，页 468。

6
参见孟繁兴、临洪文：《略谈利用古建筑及附属物研究山西历史上两次大地震的一些问题》，《文物》1972 年第 4 期，页 5 ～ 18。

1

从以上《元史》和碑记所反映的情况来看，大德七年的地震以及之后长达六年的余震不仅使晋南的寺庙、民居遭到灭顶之灾，也使得晋南百姓的元气大伤。各地恢复生产和生活需要相当长的一段时间，故许多寺庙在地震十年后才得以重修或重建。待这些寺庙重修竣工后，大面积的壁画才得以重绘，由此可以理解为什么晋南寺庙中之元代壁画大都完成在 14 世纪 20 年代左右或者更靠后的时间。如位于震中区现属洪洞县的一处元代建筑群——广胜寺，就现存的碑刻题记来看，全部是地震后重建的；其中下寺大雄宝殿元代壁画《药师净土图》、《炽盛光佛净土图》完成于 1319 年；广胜寺附近的水神庙明应王殿壁画完成于 1324 年；晋南著名的道观现属芮城县的永乐宫，其主殿三清殿的壁画《朝元图》完成于 1325 年；与兴化寺同位于稷山的青龙寺腰殿的壁画完成于元至正年初（1341 ～ 1344 年）。

其四，黄文弼和马衡的文章中都认为兴化寺壁画的题记未书年号是不合常理的。继而推定“书大元国戊戌而无年号，必系太宗十年戊戌、即宋理宗嘉熙十年”[1]。事实上，“未书年号”有一个十分重要的原因。从历史上看，题为“庚申”的公元 1320 年是一个多事之年。正月仁宗死，皇太后复任铁木迭儿为右丞相，二月铁木迭儿锐意报复，诬杀前御史中丞杨朵儿只、中书平章政事萧拜住；捕四川行省平章政事赵世延到京，因有旨勿问始止。三月，皇太子硕德八剌即位，是为英宗。但铁木迭儿趁英宗年幼，继续报复，又诬杀上都留守贺胜。英宗于 1321 年才称号“至治元年”[2]。在这样一个动荡的年月里，从仁宗死到英宗称号经历了一年的时间。而兴化寺壁画竣工的日子是 1320 年的“仲秋”，恰处于这一段动荡的时间内，画工们既不便再沿用仁宗的延祐年号，又无英宗的至治年号，因而索性免去了年号，直称“大元国岁次庚申”，这个解释应该是顺理成章的。综上，画工们在“大元国”后直书干支而不写年号实际上是事出有因的。

兴化寺壁画题记“大元国岁次庆（庚）申仲秋蓂生十四叶 工毕”标明了壁画完成的确切日期。“仲秋”无疑是指农历入秋后的第二个月；“蓂生十四叶”是一个十分有趣的记年方式；“蓂”即蓂荚，是古代传说的一种瑞草。相传帝尧时，“有草荚阶而生，月朔始生一荚，月半而生十五荚，十六日以后，日落一荚，及晦而尽，月小则一荚焦而不落，名曰蓂荚，一曰历荚”[3]。因数蓂荚多少，可知月的日数，故蓂荚又称月荚、月蓂。有关蓂荚的记载还有很多。《抱朴子·内篇》曰：“昔帝轩候凤鸣调律，唐尧观蓂荚以知月”；又《白虎通·封禅篇》云：“日历得其分度，则蓂荚生于阶间。蓂荚，树名也。月一日生一荚，十五日毕，至十六日去荚，故荚阶生，似日月也。”此外，蓂荚还兼有占卜和酿醋等作用。如《帝王世纪》曰：“唐尧时，有草荚阶而生，随月生死，王者以是占日月之数。名蓂荚。”[4] 相传尧帝定都后，采摘瑞草“蓂荚”以酿“苦酒”。据考证，这种“苦酒”就是山西陈醋的滥觞。传说临汾地区是先祖尧帝故里，在临汾境内至今还有许多关于尧帝的遗址胜迹，如古尧帝陵、尧庙等。作为临汾地区出生的画家朱好古等采用此种古时的计时方法来题写年款，表现出他们对尧帝的崇敬心理，同时也反映出朱好古画工班子的尚古情节。至此

前揭马衡《山西稷山兴化寺壁画考语跋》。

2 《元史·英宗纪一》，见《元史》第三册《本纪第二十七·英宗一》，页 597 ～ 610。

3 《宋书·志第十七·符瑞上》，《宋书》第三册，页 761。

4 《抱朴子·内篇》卷三“对俗。

1

我们可以准确的推断，兴化寺壁画完成的确切时间应是 1320 年的农历八月十四日。

（二）兴化寺寺院结构及塑像壁画配置考

在历史上，山西稷山有过两个兴化寺，在《山西通志》和《稷山县志》上都有记载。

《稷山县志》卷七《古迹志》：“兴化寺二：一在县西南三十里小宁村，隋开皇十二年（592）建。一在县南五十里丈八村，唐咸亨五年（674）建。”[1]

《山西通志》卷五十七《古迹考八》：“兴化寺在稷山县西南三十里小宁村，开皇十二年建。”[2]。

另据怀履光学生的调查，两个兴化寺又分别称为北寺和南寺。南寺无壁画；北寺位于稷山县西南三十里翟店小宁村（现属山西省稷山县翟店乡），俗称神画寺，因寺中壁画而闻名[3]，故宫博物院和多伦多皇家安大略博物馆所藏《七佛说法图》和《弥勒佛说法图》便出自北寺。

我们先来看看寺址的情况。自 1926 年《七佛说法图》为北大国学门研究所购得后，李济曾于是年前往兴化寺调查。当时兴化寺尚存三个大殿，即前殿、中殿和后殿。

怀履光学生的调查表明，至 1938 年兴化寺尚存有“山门”、“金刚殿”、“钟楼”、“鼓楼”、“地藏殿”、“大悲殿”、“文法殿”等七座主要建筑，除山门和“金刚殿”之外，同李济调查的情况一样，三个大殿中只有中殿和后殿有壁画，据此怀履光的学生称它们为“南殿”和“北殿”。“南殿”、“北殿”即李济报告中的“中殿”和“后殿”[4]。



〔图十四〕兴化寺原址现状

新中国成立后，山西学者王泽庆于 1962 年去兴化寺调查，庙址已辟为农田[5]。1964 年和 1972 年，山西学者柴泽俊两度去实地考察，辟为农田的寺址仅见残碑瓦砾而已。另据柴先生称，兴化寺早在抗日战争期间即已毁坍[6]。笔者曾于 2000 年亲往原址调查，如今的翟店乡小宁村地名还在，被辟为农田的寺址现在早已是瓦砾无存，一条小路斜穿其间，全然不见当时的一丝痕迹〔图十四〕。据当地的翟姓老人称，解放初期兴化寺的砖石殿基还存在着，上部残留的木结构已被拆除而不知去向。由此推算，兴化寺的毁坍应发生于 1938 至 1949 年之间，随着寺庙的毁坍，残存的壁画也荡然无存。

兴化寺早已不存，寺内的文件卷宗记录，甚至石刻题记亦已湮没毁弃无处可寻。我们只有根据史料和前人考察报告来重构兴化寺的情况。

关于寺院结构、壁画与其他设施：

李济在他的考察报告中写道：“兴化寺是一座佛教寺院，在隋朝开皇十二年建于翟店街附近。这座寺

《稷山县志》第七卷《古迹志》。

2

《山西通志》卷五七《古迹考》。

3

Wiliam C.White（怀履光），*Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*. The University of Toronto Press, 1940.

4

Wiliam C.White（怀履光），*Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*. The University of Toronto Press, 1940.

5

王泽庆：《稷山青龙寺壁画初探》，《文物》1980 年第 5 期，页 81。

6

前揭柴泽俊：《山西元代寺观壁画》，载《山西寺观壁画》页 67。

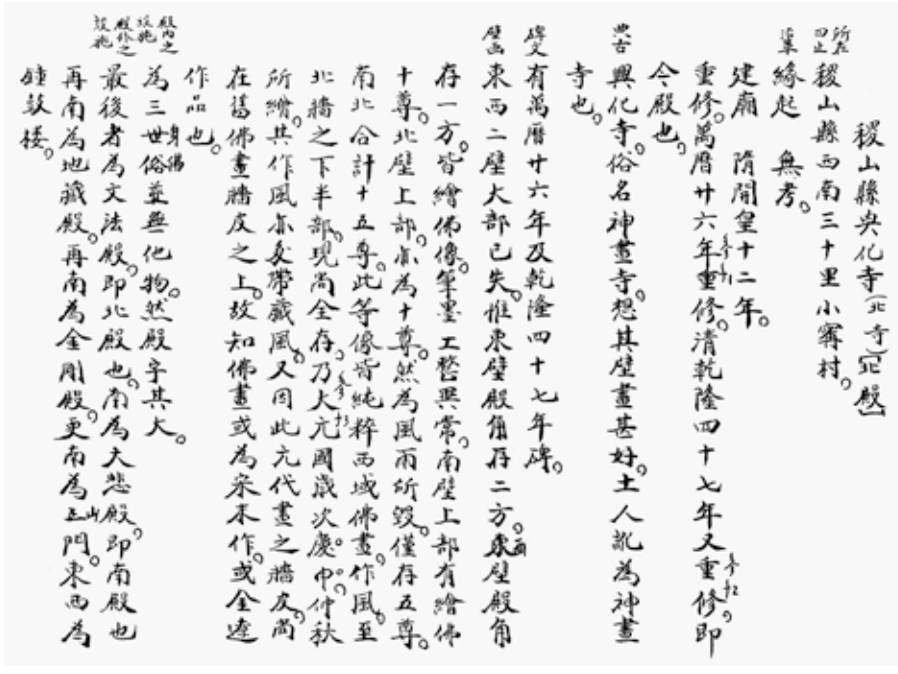
1

院几经破坏和修复，但前殿还保留了唐代建筑式样的一些痕迹。在中殿和后殿，三面墙上都有彩绘。后殿两侧墙壁上所有的画和中殿南墙（殿门朝北）的画已被古董商人剥走。其他的还没有触动。”此外，李济在他的文章中还提到前殿和中殿之间有院子，在院子中还发现了一块“寺院始建时雕刻成的一块许愿的造像碑”，此外没有提及其他建筑[1]。

黄文弼在《山西兴化寺壁画名相考》中进一步指出李济在1926年对兴化寺的调查中注意到：“该寺有三院，前院（笔者注：前殿）无壁画。”中殿“南墙已剥离，唯余一佛头未除”。并提到中殿东西墙壁画尤存，内容是“楼阁宫殿树木山水”[2]。后殿“东西墙壁画已剥离。北墙壁画尚存”，内容是“八大恶神像，手执器物，诸怪围绕”；如前揭，黄文弼所说的“三院”是指兴化寺的三个大殿。

李济的调查表明至1926年，兴化寺尚存有三个大殿，前殿无壁画，中殿的南墙和后殿的东、西两山墙上的壁画已被剥走，其余未动；兴化寺中殿殿门朝北，从前殿和中殿之间的院子上了锁便进不了院子的情况来看，中殿的南墙没有设门，但南墙上是否有窗却未提及[3]。黄文弼文中所提到的中殿“南墙唯余一佛（笔者注：菩萨）头”在兴化寺毁坍前也被运到北大[4]。而李济文中提到的寺院始建时的那座唐代的造像碑现在也不知去了何方〔图七〕？

1940年，怀履光在他的著作中这样写道：“1938年夏天，山西洪洞县的两位中国学生被委派到平阳地区作寺庙的壁画调查。他们从学校出发，主要调查了两组寺庙的情况：稷山的兴化寺，多伦多藏壁画的原藏处；赵城县洪洞附近的广胜寺，堪萨斯城（纳尔逊博物馆）藏画的原藏处”[5]。有关兴化寺殿址的情况，怀履光的学生作了这样的报告：“最后者为文法殿，即北殿也；南为大悲殿，即南殿也；再南为地藏殿；再南为金刚殿，更南为山门。东西为钟鼓楼”[6]。有关壁画：北殿（笔者注：后殿。）“东西两壁的壁画大



〔图十五〕怀履光学生的笔录 引自 Wiliam C.White（怀履光）Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century.

李济当时调查到兴化寺尚存三个大殿，是否有山门和其他的建筑在他本人的调查报告和北大学者的文章中均未提及。见 Chili（李济），“Archeological Survey of the Feng River Valley, Southern Shansi, China” *Smithsonian Miscellaneous Collections* Vol.78, No.7, p.136. Smithsonian Explorations,1926。

2 前揭黄文弼：《山西兴化寺壁画名相考》。《北京大学研究所国学门月刊》第一卷第一期，“考古学专号”。

3 前揭 Chili（李济），“Archeological Survey of the Feng River Valley, Southern Shansi, China”.

4 笔者曾就此事询问北大宿白先生，先生讲到这个情况。

5 笔者译。

6 前揭 Wiliam C.White（怀履光），*Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*.

部已失。唯东壁殿角存二方，西壁殿角存一方，皆绘佛像。（中略）南壁上部有绘佛十尊，北壁上部亦为十尊，然为风雨所毁之，仅存五尊，南北合计十五尊。（中略）至北墙之下半部，现尚全存，乃大元国庆申仲秋所绘”〔图十五〕。同时指出元代壁画层下面还有“旧佛画”。至于南殿（中殿。笔者注），东壁、北壁壁画尚存，西壁、南壁已失。同时提到南殿在民国十四年（1926）曾被修理过[1]。与上述李济的考察报告相比较，我们得知，李济到兴化寺调查时，中殿东西壁壁画尚存。时隔 12 年，在兴化寺的中殿又丢失了西壁壁画，即黄文弼文中“悉绘楼阁宫殿树木山水”者。

综合以上报告与著作中所反映出的情况，使我们渐渐地对兴化寺的寺院结构有了一个初步的认识。兴化寺应该是一个三进院落，在中轴线自南向北排列，最南面为山门，其次是“金刚殿”，即天王殿；再次为“地藏殿”，即前殿；再次为“大悲殿”，即中殿；最后是“文法殿”，即后殿；东西两侧有钟楼和鼓楼。这种配置，即：山门、天王殿、钟楼、鼓楼及三大殿的格局在今天山西遗存下来的许多庙宇中仍然可以见到。

我们先来看看佛寺配置的一般规律。唐宋以来直至近现代，汉地佛教寺院的营造一般以“伽蓝七堂”为蓝本。“伽蓝七堂”是指一所伽蓝所具备七种不同用途的建筑物，一般由山门、佛殿、法堂、禅堂、库房、西净（厕所）、浴室等七堂组成。“伽蓝七堂”的平面布局大体上是依照中国传统的轴线对称营造法式而统一构思的。其正规典型的配置是在中轴线上由南向北依次排列的顺序为山门、天王殿、大雄宝殿、法堂、藏经楼等正殿。这里是供佛、礼佛和说法集会的场所。在正殿的左右两侧对称分布着配殿，诸如伽蓝殿、祖师殿、圆通殿（或称观音殿、大悲殿）、药师殿等。在大的寺院中，还有钟楼、鼓楼等其他附属设施，而僧房、香积厨（厨房）、斋堂（食堂）、茶堂（接待室）、职事堂（库房）等生活区域大都在寺院的东部，接待四海云游僧人的云会堂（禅堂）则设在西部。

山门也称山门殿，是寺院的大门，象征僧俗两界的界限。山门多为三门并峙，三门的宗教寓意是“三解脱门”，即“空门、无相门、无作门”。故山门即三门的别写，这也是即便佛寺大门只有一座也呼之“三门”的原因[2]。山门前左右两侧一般塑有对称列峙的两位手持金刚降魔杵的力士，他们的原型是佛陀五百名执金刚随身侍卫的首领密集金刚。山门之内，第一进大殿为天王殿，殿内一般供奉有六尊塑像：殿中央面对山门的主尊是弥勒佛；与之隔板壁背靠背北向而立的是韦驮天，殿两侧分布的是护世四大天王，即东方持国天王、南方增长天王、西方广目天王和北方多闻天王，他们是寺院的守护神。和其他寺院一样，兴化寺的南端也设有山门和天王殿。由于山西学生所描述的篇幅有限，兴化寺的山门是三门还是单门没有提及；所谓的“金刚殿”和山门前的金刚重复，应该就是“天王殿”。山门前和天王殿内的雕像是否还存在？已不得而知。怀履光的学生在兴化寺调查时还注意到兴化寺东西两侧有钟楼、鼓楼，说明兴化寺应该是一座大型的寺院。

在以上学者的调查报告中对前殿的叙述很少，只知道前殿“还保留了唐代建筑式样的一些痕迹”[3]，“殿内没有壁画”[4]，前殿的名称是“地藏殿”[5]等。由于资

1
前揭 Wiliam C.White（怀履光），*Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century.*

2
《释氏要览》中对此解释说：“寺院三门。凡寺院有开三门者。只有一门亦呼为三门者何也。佛地论云。大宫殿。三解脱门。为所入处。大宫殿喻法空涅槃也。三解脱门谓空门。无相门。无作门。今寺院是持戒修道。求至涅槃人居之故由三门入也。”《大正藏》NO.2127,54 册，页 264 a.

3
前揭 Chili（李济），“Archeological Survey of the Feng River Valley, Southern Shansi, China”.

4
前揭黄文弼：《山西兴化寺壁画名相考》。

5
前揭 Wiliam C.White（怀履光），*Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*.

料的欠缺，前殿的作用只好待考。在一座正规的寺院中，“地藏殿”、“大悲殿”大都设置在正殿的两侧，因而，山西学生调查到的“地藏殿”、“大悲殿”的称谓并不可靠。

再看中殿和后殿，李济和黄文弼都谈到在中殿和后殿的三面墙上都有壁画。后殿两侧墙壁上的壁画和中殿南墙上的壁画已被剥走。至于劫余壁画的内容，李济并没有描述。黄文弼谈到当时中殿东西墙壁画还在，内容是“楼阁宫殿树木山水”，并证实南墙已剥离的壁画即是北大研究所购得的那一铺。至于后殿，东西墙壁画已剥离，北墙壁画尚存，内容是“八大恶神像，手执器物，诸怪围绕”[1]。而中殿的北墙和后殿的南墙是否有壁画，李济和黄文弼都没有提及。但是从晋南现存寺庙主殿的形制来看，如果大殿中有壁画，在设有门窗一壁的梢间及门额上方、窗棂四周一般也应绘有壁画。

怀履光的学生考察到了更多的内容：中殿的东墙和北墙尚存有壁画，南墙和西墙上的壁画已缺失。后殿的东西两山墙上的壁画已缺失，惟东壁殿角存二方残片；西壁殿角存一方；南壁上方有“绘佛十尊”，“北壁上部亦为十尊，然为风雨所毁，仅存五尊”，并说这批“佛像”为“西域佛画作风”。北壁下半部“现尚全存，乃大元国岁次庚申（庚申）仲秋所绘”；除了壁画，怀履光的学生还看到了中殿尚有一尊佛像、两个力士和十八罗汉的雕像；后殿殿内还有“三身佛”的塑像。除此之外，怀履光还谈到，按照寺院建设的原则，中殿还应兼具通往南北大殿的过厅的性质，然而兴化寺的中殿却没有南门[2]。

根据建造寺院的规则，在寺院的正殿中最重要的应该是大雄宝殿。作为主殿，大雄宝殿是一座寺庙的核心，殿内通常供奉的是以佛尊释迦牟尼为主的三尊佛像。在大雄宝殿内供奉三尊佛像的情况虽然普遍，内容却较为复杂，可有多种配置。其一，“三身佛”，这种设置大都依照天台宗的仪轨，指佛具有三身之功德、性质。所谓三身，是指法身（自性身）、报身（受用身）、和应身（变化身）。三身佛中的中尊为“法身佛”，名毗卢遮那佛，意为“遍一切处”，即光明普照万方的意思。据此，密宗将其直译为“大日如来”。依照佛法，法身佛是指佛法的人格化、佛法本质的化身，即绝对真理佛；左尊为“报身佛”，名卢舍遮那佛，意亦为光明普照，而“报身佛”所表示的是在法身的基础上，经过修习而获得的佛果，从而显示佛的智能的佛身；右尊为“应身佛”，即释迦牟尼，是指佛为超度世间众生而显现的佛身。由此可见，一佛具三身的功德、性质，三身即一佛。

其二，“横三世佛”，指按地域空间分布而同时存在的三尊佛。中尊是娑婆世界的教主释迦牟尼，多作成道相或说法相，其左右胁侍是文殊、普贤菩萨。娑婆世界意译为“堪忍世界”，即现实世界；左尊为东方净琉璃世界的教主药师佛，常作左手持一内盛甘露的圆钵，右手捏一颗药丸，其左右胁侍为日光、月光二菩萨；右尊为西方极乐世界的教主阿弥陀佛，双手或为相迭托九品莲台，或作上品上生印相，其左右胁侍是观音、大势至二菩萨，与阿弥陀佛合称“西方三圣”。“横三世佛”在殿堂中的位置是固定不变的。

其三，“竖三世佛”，指时间轮回流转而相继出现

1
前揭黄文弼：《山西兴化寺壁画名相考》。

2
Wiliam C.White（怀履光）, *Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*. pp49-53.

的三尊佛。佛教认为，世界有周期性的轮回生灭，经过漫长的时间，约 128 亿年就要毁灭一次，然后重新开始，称为“一劫”。一劫即一世，此前为“过去世”（前生），此后为“未来世”（来生）。“竖三世佛”的主尊为现在佛——释迦牟尼佛，常作成道相或说法相；左尊为过去佛——燃灯佛，多作禅定或转法轮印相；右尊为未来佛——弥勒佛，他的印相不太固定，多作施无畏印、与愿印或说法印相。

“伽蓝七堂”中大雄宝殿除在殿堂的中央设置主尊三尊佛像之外，还在殿内配置附属的十八罗汉或二十诸天的塑像，他们的位置一般在大雄宝殿的两侧，即东西山墙的台座上。

在李济和怀履光的调查中，都注意到兴化寺的中殿南墙上没有门，在北壁有一个与后殿南门相对的门。这种形制的殿堂在寺庙建筑中是很少见的。在建筑形制中，这种殿堂在建筑上被称为“倒殿”。那么，为什么要采取这种形制呢？采取这种形制与殿堂的作用有密切的关系。一般的庙宇自南向北每一个殿虽有其各自的功用，除最后一个大殿外，几乎每个大殿都在南北各设一门以便通行。由以上的报告中得知，兴化寺只在中殿和后殿绘制了壁画。从中殿北开的门与后殿南开的门相对来看，中殿和后殿的关系非同一般。按怀履光的思路，设想在中殿的北门和后殿的南门之间假如存在一个穿廊，那么此二殿的形制就相当于中国宫殿建筑中“工字廊”殿。这种形制往往考虑到两殿之间的整体需要。殿门南北相对，使两殿的关系更为密切〔图十六〕。据此，兴化寺存在于中殿和后殿的壁画应该有一个总体的设计和考虑。换言之，中殿和后殿的壁画应存在一个整体的意义。

从怀履光书中所附的照片中可清楚地看到十八



〔**图十六**〕**从兴化寺中殿看后殿**　引自 Wiliam C.White（怀履光）, *Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*. 1940. p.55



〔**图十七**〕**兴化寺中殿的壁画与罗汉像**　引自 Wiliam C.White（怀履光）, *Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*. 1940. p.55

罗汉的塑像设置在中殿东西山墙的台座上，他们的背景正是绘着“楼阁宫殿树木山水”的风景壁画，这一类壁画的作用是为了陪衬前面的塑像〔图十七〕。怀履光的学生还注意到后殿内尚存有“三身佛”的塑像，此外别无他物。这样看来，中殿和后殿配置的塑像群相加，刚好符合了“伽蓝七堂”中大雄宝殿的配置。此外，在后殿北墙东隅的元代施主题记中，明示此殿在元时即称“大雄殿”[1]，这个“大雄殿”的题记应该还包括了中殿的内容。至此笔者推测，中殿和后

81
见山西学生抄回的后殿施主题记：“当院贿绘画大雄殿主／讲经沙门安和尚施地……”，Wiliam C.White（怀履光）, *Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*. 1940. p.55。

殿应该就是兴化寺的核心建筑，即大雄宝殿。换言之，中殿内配置的塑像和壁画并没有反映出作为“大悲殿”或观音殿的内容，而后殿除塑像和壁画外也没有任何藏经设施的迹象。因此，至于“大悲殿”、“文法殿”的称谓应是怀履光的两位山西学生考察时当地老百姓的叫法。如“地藏殿”一样，与元时的用途已大相径庭。关于“三身佛”的身份和壁画内容的确定、及其配置情况，将在下一个章节中再来讨论。

（三）兴化寺的图像程序与礼佛仪式

美国芝加哥大学的艺术史教授巫鸿先生在《何为变相》中谈到：“研究宗教艺术包括佛教石窟绘画有一个总的原则，即单体的绘画和雕塑形象必须放入其所在的建筑结构与宗教仪式中去进行观察。”因为“这些形象不是可以随意携带或单独观赏的艺术品，而是为用于宗教崇拜的某种特殊礼仪结构而设计的一个更大的绘画程序的组成部分。（中略）而制作与观赏这些绘画本身就是一项礼仪性的行为。我们把这些绘画作品作为“艺术品”阐释的时候，必须将此类问题考虑进去。”[1]

在考虑兴化寺的整体图像程序与礼佛仪式的问题时，我们首先要做的工作是确定《七佛说法图》和《弥勒佛说法图》原来的位置。

黄文弼在《山西兴化寺壁画名相考》中指出《七佛说法图》自山西运来时“分为五十余块，陈五十余箱。每块均有红纸条，书南墙第几号”。另一个重要的佐证是，1926 年李济调查兴化寺时发现：“中院（中殿）南墙已剥离，唯余一佛头（笔者注：菩萨头）未除”，又“本所所购佛像，即此墙之物。中缺菩萨像一，或即留一佛头于寺中之一尊也”[2]。文中所提到的遗留在中殿南墙上的菩萨头在兴化寺毁塌前被运到北大，后转交故宫博物院。在故宫博物院保存的原始照片中可以清楚地看到这个孤立的菩萨头〔图六〕，与壁画左侧的一身菩萨相对称。《七佛说法图》长为 18.2 米，中间没有被隔断。这个长度应是在一个大殿的南壁或北壁才能存在，而大殿的这一壁还不能有门。因此，《七佛说法图》出自兴化寺中殿的南壁是成立的。当怀履光的学生调查时，兴化寺中殿已被修复过，墙上的裂缝已被白灰填满，东墙和北墙尚存壁画，南墙和西墙的壁画已缺失。同时，除得知中殿的南墙无门之外，他们还注意到中殿和后殿的建筑形制十分相近。除此之外，他们没有记录建筑的其他情况[3]。从一般的建筑结构上讲，由于中殿南墙上没有门，为解决采光问题，在南墙的上方应该开有明窗。从《七佛说法图》的构图来看，位于中央的过去庄严劫三佛和两侧的两组现在贤劫二佛之间各有一位正面站立的胁侍菩萨，其中一位即上述只留下菩萨头者，他们占据了壁画高度的五分之三，上方五分之二处的壁画空缺。如果当时中殿南壁除那尊菩萨头外没有留存其它的壁画，这两尊胁侍菩萨的上方恰好是明窗的位置；笔者推测，由于年久失修，西侧明窗常年漏雨，导致西侧的胁侍菩萨几乎被毁，只剩一菩萨头像保留下来，以至于寺僧们在匆匆剥离壁画时将这个被毁的菩萨头像留在了寺里［图六］。

安大略博物馆所藏的《弥勒佛说法图》长 11.11 米，高 5.22 米，呈山字形构图。关于它的位置，早有数

1
巫鸿：《何为变相》，载《礼仪中的美术—巫鸿中国古代美术史文编》页 352，生活·读书·新知三联书店，2005 年。

2
前揭黄文弼：《山西兴化寺壁画名相考》。

3
怀履光根据石碑记录，兴化寺中殿在民国十四年（1926）重修过，参见前揭 William C. White（怀履光），*Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*;1938.p.52。

篇文章讨论过，此处不再赘述[1]。从尺度、布局来看，应在后殿的东山墙或西山墙上。究竟是在东山墙还是西山墙上？与《弥勒佛说法图》同时揭取对面山墙上的壁画又是什么内容？现在又流散到何处？一直是个不解之谜。

此外，从上述学者的调查所得，兴化寺在毁坍前还存在着一些壁画，如我们可从黄文弼的文章中得知，兴化寺中殿东壁壁画的内容是楼阁宫殿树木山水，而北壁的壁画内容却无从知晓。至于后殿，黄文弼的文章中提到北壁尚存有“八大恶神像，手执器物，诸怪围绕”，继而推定它们是“八方天王并诸眷属”[2]；怀履光的学生记录到后殿南壁上部有“绘佛十尊”，北壁上部也有十尊，然为风雨所毁，仅存五尊，南北合计十五尊。并认为“此等像皆纯粹西域佛画作风”。而北墙的下半部，即是元代施主、画工和年款题记的位置[3]。事实上，怀履光学生调查到的后殿北壁残存的五尊西域风格的“佛像”与黄文弼所说的“八方天王”应该属同一个内容。怀履光的学生是根据位置推算出应有十尊神像的，而他们的调查比李济晚了12年，在此期间，后殿北壁又缺失了三尊神像。那么，这些神像又究竟姓甚名谁呢？

在离兴化寺不远同处稷山县的马村，有一处寺庙——青龙寺，始建于唐龙朔二年（662），现存的建筑大都为元代遗物。青龙寺与兴化寺在许多方面有着密切的关联。

青龙寺规模不大，前后共分两院。前院南边为山门，东为罗汉殿，西为十王殿；北边天王殿五间与后院的南殿相连，中间有门可通。后院有两座大殿，各三间，山西的学者称之为“腰殿”和“后殿”[4]。由于两殿之间密切的关系，和兴化寺一样，腰殿和后殿也俗称为“南殿”和“北殿”。壁画也主要分布在此二殿中。

青龙寺的南殿和北殿在元代至正年间（1341～1368）被修葺过。如今寺宇历经劫难，塑像已经不存。殿中残留的部分壁画为元代原作。与兴化寺壁画相同的境遇，青龙寺南殿壁画也未逃过被盗卖的厄运。1928年，一些不法古董商勾结当地的土豪劣绅拟以五百银圆之价将青龙寺的壁画倒卖到境外。壁画被剥离后，在包装偷运的过程中被当地村民发现，乡民们立即奋起反抗，并昼夜值班看护，与之诉讼，最终将剥离的壁画夺回一部分重新砌装上墙[5]。如今保留在青龙寺的壁画上的累累伤痕与切割后留下的处处空白便是这段历史的明证。

青龙寺的南殿建于元至元二十六年（1289），殿内壁画应为同时绘制。但南殿建成后不久，发生了平阳、太原大地震，南殿也有局部坍塌。因此在至正初年返修时，部分壁画被改绘过[6]。南壁的壁画中有十大明王的形象，他们的上方都有榜题，分别为东侧：“大轮明王”、“降三世明王”、“不动尊明王”、“大威德明王”、“大小明王”；西侧：“马首明王”、“焰鬘得伽明王”、“大笑明王”、“步掷明王”、“无能胜明王”〔图十八〕。

明王是按照密宗教义和仪轨创作的佛教图像。按密宗的理论，诸佛可显化为自性轮身、正法轮身和教令轮身三种身。所谓自性轮身，是诸佛住于自性之法

1
参阅《故宫·故宫学·故宫的保护研究与文化传承——故宫学学术座谈会述要》中曹兵武的发言，《中国文物报》2005年7月1日。

2
前揭黄文弼：《山西兴化寺壁画名相考》。《北京大学研究所国学门月刊》第一卷第一期，“考古学专号”。

3
前揭 William C. White（怀履光），*Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall - Paintings of the Thirteenth Century*,1938.p.50。

4
前揭柴泽俊：《山西元代寺观壁画》，载《山西寺观壁画》；前揭王泽庆：《稷山青龙寺壁画初探》。

5
参见柴泽俊：《山西元代寺风壁画》，载《山西寺观壁画》页58。

6
柴泽俊：《山西元代寺风壁画》，载《山西寺观壁画》；王泽庆：《稷山青龙寺壁画初探》。



〔图十八：1〕青龙寺壁画— 十大明王



〔图十八：2〕青龙寺十大明王像之一—焰鬘得伽明王

身，即诸佛之真身；所谓正法轮身，即诸佛为教化众生而显化的菩萨身，以正法度人；所谓教令轮身，即菩萨受佛之教令而化现的忿怒威猛相，以摧伏众生中之邪魔，这种诸佛化现的忿怒威猛的教令轮身即是明王。密宗称以佛的智能光明可催破众生的烦恼业障，所以称为明王。密宗中的明王很多，常见的有五大明王、八大明王和十大明王等说，至于这些明王的具体名称和配置，在各部经典中有不同的说法。

一般十大明王的配置大都遵照《佛说幻化网大瑜伽教十忿怒明王观想仪轨经》[1]中的仪轨。然而青龙寺南殿南壁的十尊明王却与这部经中列举的明王的配置不符。假如除去焰鬘得伽明王和大小明王，这种配置刚好符合了《大妙金刚大甘露军拏利焰鬘炽盛光佛顶经》[2]中的八大明王的配置。这部经中所说的由八大菩萨显现为的八大明王，他们是：金刚手菩萨化现的降三世金刚明王、妙吉祥菩萨化现的大威德金刚明王、虚空藏菩萨化现的大笑金刚明王、慈氏菩萨化现的大轮金刚明王、观自在菩萨化现的马头金刚明王、地藏菩萨化现的无能胜金刚明王、除盖障菩萨化现的不动尊金刚明王、普贤菩萨化现的步掷金刚明王。

青龙寺南殿南壁的十身明王像还伴有金刚心菩萨、般若心菩萨和十二宫神众像；明王的下方有年、月、日、时四值功曹使者和往古帝王贵官、贤妇烈女、庶民九流等众神像，属水陆画的内容。通常明王像的特点是威猛忿怒，面目狰狞可怖。青龙寺南殿南壁的十身明王皆三头六臂，青面獠牙，毛发横飞，

1 《佛说幻化网大瑜伽教十忿怒明王观想仪轨经》，前揭《大藏经》第 18 册，No.891，页 583 ～ 587。

2 《大妙金刚大甘露军拏利焰鬘炽盛光佛顶经》，《大藏经》NO.965，第 19 册，页 339。

手执武器，乘神兽而降妖魔。各位明王间用火焰纹隔开，颜色为石青、腾黄和大白，符合了仪轨中的描写。通过以上的分析，我们有理由相信，兴化寺后殿北壁黄文弼所称“手执器物，诸怪围绕”的“八大恶神”像或怀履光所谓的十尊有“西域佛画作风”的“绘佛”，就是八大明王或十大明王像。而他们的原本应该与青龙寺南殿南壁的十身明王像相同。至于怀履光学生提到的后殿南壁的十尊“绘佛”，黄文弼和李济的文章中都没有提到，据学生们的调查所得，应该是与北壁属同一类的明王像。

青龙寺的北殿建于至元二十六年（1289）之前，至正十一年（1351）曾大修过。其西壁壁画的内容与兴化寺后殿一样，为《弥勒佛说法图》。主尊弥勒佛居中，结跏趺坐于方形须弥座上，上方华盖宝顶遮护，两隅有两身人首鸟身的伽陵频迦。二菩萨持经卷半跏趺坐于两侧，单足下垂踏于莲台上。三尊之间有两位胁侍菩萨侍立。“佛三尊”外两侧分别为二组帝后剃度的场面。左侧一组大部已被揭失。右侧一组为皇后剃度的场面。人物造型准确合比例，笔道娴熟，设色古朴厚重，〔图十九：2〕。北殿东壁的壁画为《释迦佛说法图》，是与《弥勒佛说法图》相对应的“佛三尊”构图。中间是释迦牟尼佛，结跏趺坐于八角形束腰须弥台仰莲座上，身着袈裟，袒胸，双手作说法印相。释尊上方两隅有一对乘云而降的童子飞天在空中翱翔。左右两侧为文殊、普贤二菩萨像，结跏趺坐于八角形束腰须弥台仰莲座上。文殊菩萨手捧如意，普贤菩萨紧握经卷。此三尊佛似乎为后代补绘过。主尊佛头顶上方有宝盖，文殊、普贤的头冠形式与西壁弥勒佛的二胁侍相似，为元以后的画法〔图二十〕。在“佛三尊”的两侧，配有护法金刚和听经服法的文武天帝各五尊。手中各持不同法器计有：戟、剑、箭、笏板、钵、香炉等。此十尊像的绘作水平很高，形象比例协调，设色厚朴，应为建殿之初的原作〔图二十一〕。



〔图十九：1〕兴化寺后殿壁画《弥勒佛说法图》（局部）



〔图十九：2〕青龙寺后殿壁画《弥勒佛说法图》（局部）



〔图二十〕青龙寺后殿壁画《释迦说法图》



〔图二十一：1〕青龙寺后殿壁画《释迦说法图》(局部)



〔图二十一：2〕青龙寺后殿壁画《释迦说法图》(局部)



〔图二十二〕原永乐宫三清殿内景 引自《永乐宫壁画选集》

青龙寺后殿壁画的布局为我们提供了一个大胆的假设：即在兴化寺后殿是否也是这样一种布局呢？即：东西两壁分别是《释迦佛说法图》和《弥勒佛说法图》。事实上，青龙寺西壁壁画《弥勒佛说法图》的构图与造型与兴化寺壁画《弥勒佛说法图》极为相似〔图十九：1〕。从人物排列与构图上看，应出自同一粉本。兴化寺的《弥勒佛说法图长 11.11 米，高 5.22 米;青龙寺后殿的《弥勒佛说法图》长 8 米, 高 4.67 米, 与兴化寺的《弥勒佛说法图》相比尺度要稍小一些。因此，青龙寺壁画中的人物排列中去掉了迦叶和阿难两位弟子，将迦陵频伽的位置下移。个别人物的位置为符合尺度做了小的移动。此外还可看出粉本的正反使用的痕迹。如前揭由于兴化寺中殿无南门，中殿与后殿更易形成一个整体。假如以青龙寺北殿的配置为例类推，兴化寺后殿的另一山墙上的壁画也是《释迦说法图》的话，那么，由中殿南壁的过去七佛，到后殿东壁的现在佛——释迦牟尼佛，再到后殿西壁的未来佛弥勒佛，即完成了观佛礼佛的整个过程。这种配置完全符合佛教仪轨，在理论上应该是成立的。

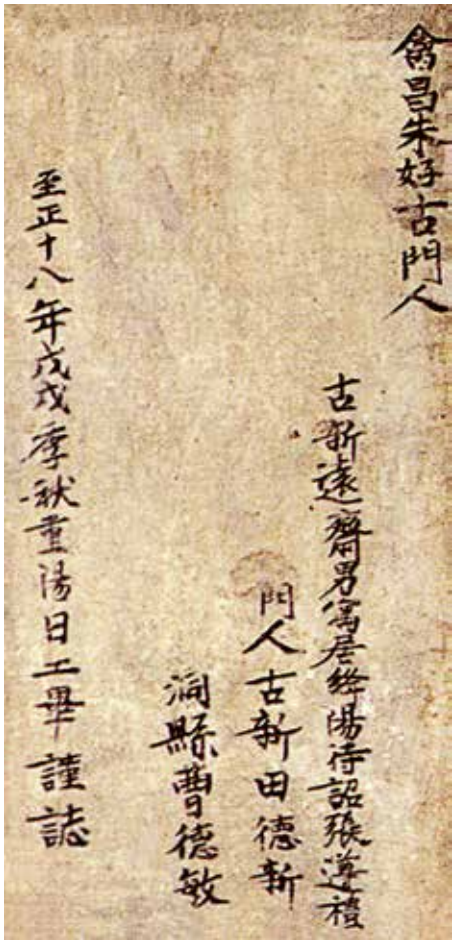
至此，根据壁画的内容，再回过头来看看怀履光的学生所记录的兴化寺后殿大雄宝殿中尚存的“三身佛”的塑像，我们有理由相信，他们应该是主尊——现在佛释迦牟尼；左尊——过去佛燃灯佛；右尊——未来佛弥勒佛。而兴化寺中殿的那座由两个力士护持的立佛像根据中殿主壁画《七佛说法图》的内容也应该是过去佛——燃灯佛。

三　兴化寺壁画与永乐宫壁画的关系

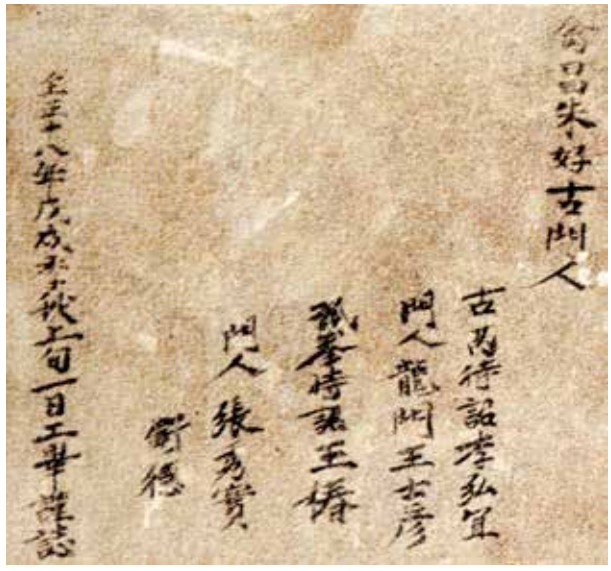
（一）画工题记问题

自从怀履光的书 *Chinese Temple Frescos* 一书出版之后，西方学者有关兴化寺壁画作者的研究都遵从怀履光和两位山西学生的说法，认为朱好古和门人张伯渊是兴化寺壁画《七佛说法图》和《弥勒佛说法图》的作者。

十几年后，人们在永乐宫纯阳殿壁画的画工题记中又发现了朱好古的名字。揭示了朱好古画工班子的绘事活动的接续。永乐宫是全真教宣扬教义的祖庭之一，原位于黄河北岸永济县东南约 60 公里的永乐镇〔图二十二〕。上世纪 50 年代中期，为修建水利工程，当时的中央文化部和山西省人民委员会决定把永乐宫建筑连同壁画迁移到距旧址 22 公里的芮城县城北的风景区。为了配合永乐宫的迁建工作，中央文化部组织了一批文物和美术工作者对永乐宫作了全面的调查和临摹工作。工作组在纯阳殿南壁东、西梢间的朵墙上发现了两则冠以“禽昌朱好古门



〔图二十三 : 1〕永乐宫纯阳殿壁画题记一



〔图二十三 :2〕永乐宫纯阳殿壁画题记二

人”的画工题记[1]。

纯阳殿南壁东梢间右上角〔图二十三：1〕：

禽昌朱好古门人 / 古新远斋男寓居绛阳 / 待诏张遵礼 / 门人古新田德新 / 洞县曹德敏 / 至正十八年戊戌季秋重阳日工毕谨志

纯阳殿南壁西梢间左上角[2]〔图二十三：2〕：

禽昌朱好古门人 / 古芮待诏李弘宜 / 门人龙门王士彦 / 孤峰待诏王椿 / 门人张秀实 / 卫德 / 至正十八年戊戌季秋上旬一日工毕谨志。

然而，工作组在永乐宫的主殿三清殿发现的另外两则画工题记又牵扯进另一个画工班子的问题。题记一在三清殿内原来泥塑三清像背后的扇面墙内侧的云气背景东上端[3]〔图二十四〕：

河南府 / 洛京句（勾）/ 山马君祥 / 长男马七待诏 / 把做正殿前面 / 七间东山四间殿 / 内斗心东面一半 / 正争（尊）云气五 / 间 / 泰定二年六月工 / 笔（毕）/ 门人王秀先王二待诏 / 赵待诏马十一待诏 /

1

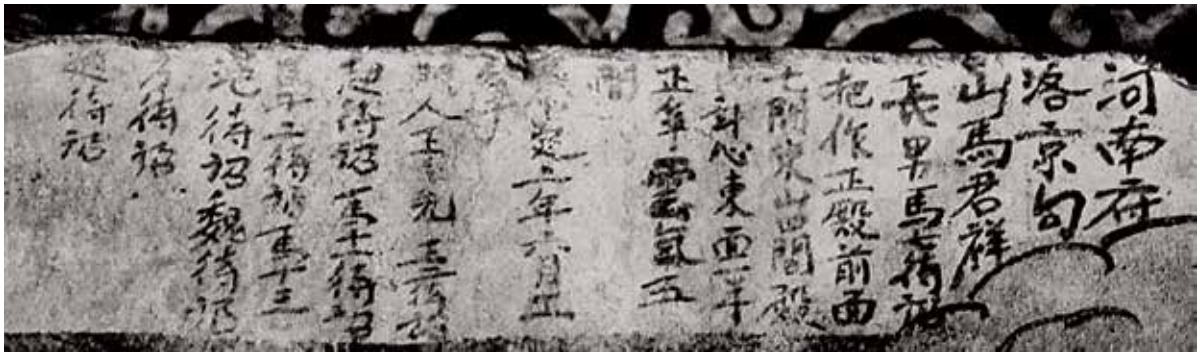
关于永乐宫的发现始于 1952 年，山西省文物管理委员会的调查发现永乐宫保存无恙。1954 年，北京文物整理委员会工程组前往复查，同年 11 月《文物参考资料》即刊载出该工作组所作的永乐宫调查简报。据报导永乐宫不仅建筑完好，且保存大面积的壁画。但未揭示壁画及题记内容。参见祁英涛等 :《两年来山西省发现的古建筑》,《文物参考资料》1954 年第 11 期。1956 年 6 月，宿白先生出行山西，在永乐镇逗留一周，对永乐宫作了细致的考察，并详细的记录了一些重要的题记。1957 年，文化部组织了北京中央美术学院、杭州中央美术学院华东分院的师生结合教学进行按原状摹绘壁画的工作，历时 7 个月，完成了全部壁画的摹绘工作。之后由朱希元、梁超等人从摹本上抄录了所有的壁画题记，由王畅安校对。校本最后送请宿白，据宿白从原画中抄录的笔记再做一次勘校。参见宿白 :《永乐宫调查日记》、朱希元、梁超等人:《永乐宫壁画题记录文》,《文物》1963 年第 8 期。永乐宫在 1959 年迁至芮城龙泉村。

2

参见朱希元、梁超等人 :《永乐宫壁画题记录文》,《文物》1963 年第 8 期，页 66。

3

图版见《永乐宫壁画选集》图版 42。文物出版社，1958 年。



〔图二十四〕永乐宫三清殿建筑彩画和云气壁画题记

马十二待诏马十三□□ / 范待诏魏待诏 / 方待诏 / 赵待诏

题记二在扇面墙内侧西下隅[1]：

河南府勾山马七待诏 / 正尊五间六月日工笔（毕）/ 云气

兴化寺大雄宝殿与永乐宫纯阳殿发现的三则冠以“朱好古”名字的题记首先引起了西方学界的注意，他们敏锐地认识到这位民间画工对于晋南寺观壁画的重要性。他们研究认为，“朱好古”题记的发现推翻了将山西壁画归为“吴道子画派”的传统说法，将研究推进了一步。但同时，他们仍然坚持永乐宫三清殿壁画是马君祥画工班子作品的观点，甚至笼统地认为永乐宫的壁画属于“马、朱壁画风格”[2]。

而在中国，有关永乐宫的出版物以及相关的研究文章中据三清殿发现的题记，大都将三清殿壁画笼而统之地归功于马君祥画工班子的名下，这似乎已成为不争的事实。

对永乐宫的调查和研究，宿白可谓是捷足者。1956 年 6 月宿白先生出行晋南，在永乐镇逗留一周，对永乐宫作了细致的考察，并详细地记录了一些重要的题记。他对三清殿的两则题记作了这样的分析：“T.1（题记一）内容似可理解为河南洛京勾山马君祥长男马七待诏率门人十人承担了：1. 正殿前面七间和东山四间的工作；2. 殿内斗心的工作；3. 东面一半的工作；4. 正尊五间云气的工作。泰定二年（1325 年）六月画完。正殿前面七间和殿内斗心除建筑彩画外，无其它绘事，因疑 1、2 两项系指彩画。以‘正尊云气五间’一语推测‘东面一半’，估计 3、4 项系指三清殿壁画。这样理解如果不误，则此殿精华朝三清壁画的东一半即找到画家人名了。其中正尊五间云气，据 T.2 所示 为马七待诏所绘，以此云气与东壁壁画中之云气相较，其构图方法颇为相近，即多有如清代之所谓三幅云者，而西壁壁画中云气构图，则少此特征。记录匆匆，不暇多作对比，但即此一端，也可推测，‘正尊云气五间’与东壁壁画的关系密切。”[3] 宿白先生敏感地认识到，此两则题记只能表明三清殿壁画找到了东边一半的画家人名，而这个画工班子由马君祥的长子马七带领，马君祥本人并没有参加。他同时认为纯

1
参见朱希元、梁超等人：《永乐宫壁画题记录文》，《文物》1963 年第 8 期，页 66。

2
参见 Nancy Steinhardt（夏南悉），“Zhu Haogu Reconsidered: A New Date for the ROM Painting and the Southern Shanxi Buddhist- Daoist Style，” *Artibus Asiae*，vol. 48, no. 1/2（1987），p.13-16.

3
参见宿白：《永乐宫调查日记》，《文物》1963 年第 8 期，页 56 ～ 57。

阳殿壁画亦与三清殿同，绘画人员分两组同时进行，一组画东面一半，一组画西面一半。[1]

笔者曾几度亲临永乐宫考察，对三清殿壁画和两则题记作了认真地思考和分析。三清殿面阔七间，进深四间，“正殿前面七间”指殿之南壁无疑，南壁七间仅东西两尽间砌以檐墙，檐墙上各有一幅壁画，分别绘有“青龙君”和“白虎君”；其余五间俱装槅扇，以供采光和人流出入之用，上部装鎏彩画；正如宿白先生所示“除建筑彩画外，无其他绘事”。殿中扇面墙面阔三间，进深一间，中央原塑有三清像，三清像后三周均装鎏云气背景，恰与“正尊云气五间”相吻合，题记一的位置正是在此云气上部东端不起眼的部位。且据下侧题记二所示，“正尊五间”的“云气”为马七待诏所绘。如宿白先生所云，以正尊五间云气与东壁壁画中之云气相比较，其风格和手法极为相近，而西壁壁画中则无此特征。笔者十分认同宿白先生当时所作的分析。只有一点，笔者认为，“殿内斗心东面一半”应理解为一句话，特指三清殿内檐东面一半的斗拱心的彩画。如分开解释则“东面一半”与“东山四间”相重迭。三清殿斗拱心彩画的形式以如意头和旋花、莲花、凤重瓣等为主。至此，宿白先生所示的1、2、3、4项除建筑彩画和云气背景之外均未涉及其他的内容。只有1项中之“东山四间”的东山墙指示不明：是指东山墙全铺壁画，还是指东山墙上四间的建筑彩画？根据前揭“正殿前面七间”的造句法就不难理解此句仍然是指建筑彩画。也就是说，这两则题记所提示的是以马七为首的马君祥画工班子实际上只承担了三清殿南壁、殿内东面一半的建筑彩画和扇面墙内侧五间的云气背景。

换言之，如果把这则题记这样来释读：“河南府洛京勾山马君祥长男马七待诏，把做正殿前面七间、东山四间、殿内斗心东面一半、正尊云气五间”，就不难看出题记末尾的“云气”修饰了前面的一大段文字。又，在题记二中“马七待诏，正尊五间，六月日，工笔（毕）云气”一语解释了这个画工班子的行文习惯。同时说明，作为一班之首的马七待诏主要作了三清殿心脏部位的“云气”的绘制工作。所以，事实上这两条题记只解释了三清殿的建筑彩画和云气壁画是由“马君祥长男马七待诏”率人画的。

关于三清殿壁画的作者问题，有学者曾援引王冶秋《画史外传》中载之白马寺《大德碑》记：“大德三年（1299）召本府马君祥等庄（装）绘，又费三百五十定”一语，藉此证明马君祥是洛阳地区有名的画工[2]。

白马寺《大德碑》记全名为《故释源开山宗主赠司空护法大师龙川大和尚遗嘱记》，现镶置于白马寺毗卢阁北壁之西侧。碑中记载：“圣云造成大使驰驿□寺塑佛菩萨于大殿者五，及三门四天上计所费中统钞二百定；大德三年（1299年）召本府马君祥等庄（装）绘，又费三百五十定。其精巧臻级咸曰稀有。”[3]

龙川和尚是元初的名僧之一，又是元朝洛阳白马寺的第一代主持，他曾主持兴修白马寺的工程。由于荒废日久，元初白马寺的兴修工程浩大，一直继续了二三十年，可以说龙川的后半生是在主持这一工程中度过的。龙川在元贞二年（1296）圆寂，白马寺工程竣事正在龙川逝世之前，据说竣工后的白马寺是极其宏伟的。《大德碑》记所示马君祥被招进白马寺“装绘”是在龙川和尚逝世以后。也就是说，马君祥并没

1
参见宿白：《永乐宫调查日记》，《文物》1963年第8期，页56～57。

2
参见冶秋：《画史外传》，《文物》1965年第8期，页43；王伯敏：《中国绘画通史》上册页646，注67。生活、读书、新知三联书店出版，2000年。

3
碑记全名为《故释源开山宗主赠司空护法大师龙川大和尚遗嘱记》。碑记拓本可参见徐治亚、张剑：《元代龙川和尚墓的发现和白马寺内的有关石刻》，《文物》1983年第3期，页94～95。

有参加白马寺的主体工程，只是在白马寺竣工后补做了一些工作。首先，《大德碑》记前半句记录的是“塑”的工作，后半句记录了“装绘”的工作。值得注意的是这里用“装绘”而不用“绘”或“画”。根据前揭“塑佛菩萨于大殿者五”的行文规律推测，马君祥“装绘”的对象应是前半句所示的“山门”、“天王殿”中塑像和彩画；还包括大殿中的五身“佛”、“菩萨”塑像。而不是有情节内容的壁画。况且除《大德碑》记之外，未见其他有关马君祥的记载。因此，马君祥究竟是建筑彩画工，还是有名的壁画师？

其次，三清殿壁画的两则题记反映出这是一个以马氏家族为主的画工班子。这个画工班子除“马君祥”、“王秀先”署全名外，其余全署姓或小名，这在山西寺观壁画的画工题记中是仅见的。从题记所示“马君祥长男马七待诏”的行文来看，这个画工班子的班首应为“马七待诏”，而“马君祥”则作为马氏家族画工班子的宗师出现在题记中。“马七”虽为马君祥的“长男”，但在家族的同辈弟兄中行七，故称“马七”；依此类推，“马十一”、“马十二”、“马十三”均为马氏家族的同宗兄弟画工；“王秀先”和“王二”或许是同一个人？其余几位外姓“待诏”也只署姓而未署名。

其三，马氏画工班子在三清殿留下题记的位置不同于山西其他任何一座寺观。大凡山西寺观的画工题记都题于南北墙的门侧、棂窗两侧及上方、或东西梢间的朵墙上，而三清殿内马氏画工班子的题记则位于扇面墙内侧东上隅靠近斗拱的地方。由于面积有限而题记的字写得较小，且字迹草率，很不显眼。并出现多处错别字，如：“正尊”写作“正争”、“工毕”写成“工笔”；衍辞也出现了“把作”之类，而不似其他寺观的“画殿一所”或“绘画”等词语。此外，“斗心”、“东山”和“正尊”等词语实属营造方面的专业建筑术语[1]。综上所述，与同时期山西寺观壁画的画工题记相比较，马氏家族画工班子的题记应该更接近于建筑彩画工的题记。

三清殿南壁东侧的青龙君和西侧白虎君为后代重绘，白虎君左上侧靠窗棂处恰恰少了一大块长方形的墙皮，似人为铲削，这里很可能是原题记所在的位置，而如今这个题记早已消失殆尽。

由于时过境迁，又没有在三清殿内找到其他的画工题记，在以后的出版物和研究文章中大都将三清殿壁画笼而统之地归功于马君祥画工班子的名下，这显然是不公平的[2]。

（二）朱好古画工班子与晋南元代壁画群

许多学者已经注意到，永乐宫三清殿东西两壁虽然笔墨色调接近，但风格笔法却多有不同，并且普遍认为西壁的水平高于东壁许多。这些迹象表明三清殿的壁画很可能是由两个画工班子完成的。那么，三清殿壁画的真正作者、或者起码西面一半壁画的作者是谁呢？我们又会想起纯阳殿的两则“朱好古门人”的题记。

与马君祥画工班子的题记不同的是，“朱好古门人”的题记的笔迹凝重、端庄，从衍词造句到书写格式都十分讲究。“禽昌朱好古门人”的字样分别书写在两则题记的偏高的位置，预示着朱好古在这个画工班子的领袖地位，随后分列参与绘画者人名，一行一名，每一人名前冠以画工籍贯。朱好古的籍贯在永乐宫纯阳殿题记中为“禽昌”；在兴化寺题记中为“襄陵县”。“禽昌”、“襄陵”者，今地属襄汾县境内。襄

1
如三清殿东山檐柱题记：“东山从南第二面西，短壹尺捌寸半。”西山檐柱题记：“西山从南第二面东，短贰尺。”详见《文物》1963 年第 8 期，页 10，注 14。

2
自永乐宫壁画被发现后，几乎所有的出版物和研究文章都笼统地认为三清殿壁画是马君祥和他的长子马七的作品。1997 年，金维诺提出三清殿壁画应该是朱好古的作品，惜未作详论。见金维诺：《永乐宫壁画与襄陵画师朱好古》，载《永乐宫壁画全集》页 1 ～ 5，天津人民美术出版社，1997 年。

汾汉时称襄陵，北魏改襄陵为禽昌，是以禽昌为名者，后魏禽赫连昌以置县故也。隋大业二年改禽昌为襄陵，取汉时旧名。因县东南有晋襄公陵，以此为名。唐以后皆因之。元时襄陵隶属平阳路。今与汾城合并为襄汾县。从书“禽昌”而不书“襄陵”[1]以及末行“工毕谨至”的恭谨语言来看，显示了这个画工班子崇古尚文的色彩。更为重要的是，从兴化寺与永乐宫的题记使我们有可能重构出一个以朱好古为首的民间画工班子世袭体系：

朱好古——门人张伯渊
朱好古——门人张遵礼——门人德新、曹德敏
朱好古——门人李弘宜——门人王士彦
朱好古——门人王　椿——门人张秀实、卫德

纯阳殿南壁壁画的落成时间与兴化寺相去 38 年，题记告诉我们朱好古的门徒也已传了两代。其中，张伯渊、张遵礼、李弘宜与王椿是朱好古的嫡传弟子，其余皆为再传弟子，他们的籍贯表明朱好古的弟子和再传弟子遍布整个晋南地区[2]。从兴化寺和纯阳殿的这三则题记中可以看到：1320 年，朱好古在兴化寺壁画中的题记中以“襄陵县绘画待诏”自称，说明他已时值中年，在当地有了一定的声望。在兴化寺遗留下来的壁画中我们可以看到他成熟老练的绘画手法。38 年后的 1358 年，朱好古可能已谢世，如在世也可能因年迈而无力再作壁画，只能担当督导和监制的工作。他的门徒张遵礼、李弘宜、王椿此时也冠以“待诏”称号，并有了各自的“门人”。但他们仍以“朱好古门人”自居，除了对恩师的敬重之外，还有一个重要的原因就是朱好古在当地的声望和名气。

文献中有关朱好古的资料主要有以下几条：

①《襄陵县志》卷二三“方技”[3]：

元朱好古，在城人。善画山水人物。与同邑张茂卿、畅云瑞俱以画名家，人皆宝藏之。

②《平阳府志》卷二七“方技”[4]：

朱好古，襄陵人。善画山水人物，工巧，宛然有生态。与同邑张茂卿、杨（畅）云瑞俱以画名家，人有得者若拱璧。号襄陵三画。

③《山西通志》卷一五八“艺术录上”[5]：

朱好古、襄陵人。好画山水人物。与同邑张茂卿、畅云瑞俱以画名家。人得之若拱璧。号襄陵三画。

④《山西通志》卷五七“古迹考”[6]：

修真观在太平南关高阜。殿壁绘人物，元朱好古笔。

⑤《太平县志》卷一四“古迹”[7]：

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。

综上所述，我们可以得知朱好古是元代襄陵县

1
永乐宫纯阳殿题记为：“禽昌朱好古门人”；兴化寺题记为：“襄陵县绘画待诏朱好古”。“禽昌”、“襄陵”者，现地属今襄汾县境内。襄汾汉时称襄陵，北魏改襄陵为禽昌。元和郡县图志（据 1880 年金陵书局刻本）卷 12 河东道：“襄陵县，本汉旧县也，属河东郡。高齐省。周平齐，自临汾县移禽昌县于今理，属晋州。隋大业二年改禽昌为襄陵，取汉旧名也。县东南有晋襄公陵，因以为名。先是以禽昌为名者，后魏禽赫连昌以置县故也。”

2
详见 Ka Bo Tsang（曾嘉宝）：“Further observations on the Yuan Wall Painter Zhu Haogu and the Relationship of the Chunyang Hall Wall Paintings to ‘The maitreya paradise’ at the ROM”，*ARTIBUS ASIAE* Vol.52，（1992）.1 ／ 2，94-118；王睿、张裔：《山西古代画家传》页 137 ～ 138，山西人民出版社，1991 年。

3
《襄陵县志》卷二三《方技》，雍正十年（1732）刻本。

4
《平阳府志》卷二七《方技》。乾隆元年（1736）刻本。“杨云瑞”，其余各书均作“畅云瑞”，故从“畅”而不从“杨”。

5
《山西通志》。卷一五八《艺术录上》。

6
《山西通志》。卷五七《古迹考》。

7
《太平县志》卷一四《古迹》。

（今山西襄汾县）人，是山西民间画工的领袖。他以擅长人物与山水画的创作著称于时，风格工细精巧。朱好古与同乡张茂卿、畅云瑞是鼎足而立的丹青能手。他们的作品都得到人们的珍视和收藏。由于前三款引文并未提及壁画，显然那些为人“得之若拱璧”的画作都属手卷、挂轴、甚或册页、屏障的形式。而后两条则明确记录了他在太平县修真观所绘制的人物壁画有画龙点睛之妙。

有关朱好古的文献资料虽然简略，但和他同时代的其他山西壁画师相比，他是唯一有文字记录的画师。在《襄陵县志》“方技”篇中，有元一代的画师仅录朱好古一人。《平阳府志》“方技”篇中元代仅录三人，朱好古也在其中。朱好古在当地享誉盛名可见一斑。当然，与那些有科第背景的文人画家相比，朱好古最终未能在《元史》中有一席之位。

从纯阳殿题记中所反映出的朱好古门人的籍贯表明，朱好古的弟子和再传弟子遍布整个晋南地区。朱好古绘画活动的范围，据文献记载和现存的图像资料，可以确定他曾到过襄陵邻县的太平县绘制修真观的壁画[1]。兴化寺壁画题记以资证明朱好古到过襄陵县西南约 40 公里的稷山县。而永乐宫纯阳殿壁画题记则显示朱好古的门人到过襄陵县西南约 150 公里的永济永乐镇。这一切都表明朱好古是晋南寺观壁画创作的领军人物。在晋南本土有这样的一位有影响的画家，完全有理由在永乐宫的建造中担当起主殿三清殿的壁画重任。况且主持永乐宫兴建的全真教的披云真人宋德方（1183 ～ 1247）曾在丁酉年间（1237）率弟子在平阳府玄都观校刻道藏，历时八年，对平阳府内的绘画名师一定有所耳闻。宋德方晚年到永乐镇主持全真祖庭纯阳宫（永乐宫）的兴建，极有可能在永乐宫兴建时就留意邀请平阳府的著名画师参加这一宏伟工程。虽然宋德方与朱好古处于不同时代，而作为平阳府当代的著名画师，朱好古及其门生很可能在 1320 年完成了兴化寺的壁画创作后转至永乐宫绘制三清殿的壁画。这从兴化寺与永乐宫三清殿的壁画风格十分相近，以及两殿壁画中部分粉本的重复使用中足以相印证。

（三）三清殿壁画与兴化寺壁画风格的综合分析

壁画题记的确是确定壁画作者的有力证据，但不是唯一的证据。以往有关永乐宫的研究相对集中在对道教体系的内容研究，而较少注意到对永乐宫壁画风格及画稿的分析。而风格与画稿使用却是确定作者的仅次于题记的第二证据。

在一个画工班子里，由主画师起稿并保留下来代代相传的壁画稿本称为“壁画副本小样”[2]，在职业画坊内多有这一类的祖传范本。“粉本”则是画工们用纸或羊皮以壁画小样为依据创作或复制放大到真实尺寸的画稿，行话也称为“谱子”。画工们在粉本上沿着画中的线条用针扎下许多连续不断的小孔，再将粉本贴于墙面，用色粉袋在墙面上拍打漏稿，这种起稿的办法始于隋唐[3]。在敦煌藏经洞出土的“白画”就是粉本一类的画稿。而如《道子墨宝》册、武宗元的《朝元仙仗图》轴等作品则是“壁画副本小样”一类的范本。三清殿的壁面描绘了近三百个神仙人物，如此庞大的群像构图，没有壁画小样和粉本是不可想象的。

三清殿是永乐宫建筑群的主殿。殿内的壁画环绕着四壁和凹字形扇面墙向外展开。扇面墙内侧原塑有道教最高的三位神祇“三清”——元始天尊、灵宝天

1 《太平县志》卷一四《古迹》。太平县于民国三年改为汾城县，后与襄陵县合并为襄汾县。

2 见徐邦达：《从壁画副本小样说到两卷宋画——〈朝元仙仗图〉》，《文物》1956 年第 2 期，页 57。另据《图画见闻志》所记录，在宋内府保留过大相国寺的壁画“副本小样”，《图画见闻志》卷六，“相国寺”条。

3 参见秦岭云：《民间画工史料》页 27。中国古典艺术出版社，1958 年。



〔图二十五〕永乐宫三清殿主体壁画《朝元图》

尊和道德天尊的塑像，现只剩三个台座。全殿壁画的主题是连贯统一的《朝元图》，描绘道教的主要神祇率领众班仙人、天女、武士等朝谒“三清”主神的场面〔图二十五〕。壁画中的人物大都为四分之三侧面或正面像，他们的姿态向背有明显的动势和方向性，表现出彼此之间的呼应关系。这种长卷式水平方向的构图与佛教图像以正面主尊为中心的构图应该加以区分：佛教绘画以主尊为中心两边对称的图式强调图像的崇拜性；而朝元图中所显现出的源于中国早期的神仙朝觐的图式则较强调画面的叙事性[1]。

综上所述，“壁画副本小样”和“粉本”是壁画创作中不可或缺的工具，也是画行中用以看家的重要财产，一般只传嫡系门人。在壁画完成后，有些壁画副本小样和粉本也会被留在寺观内，以便于后代修改和补缺。而通过比较，我们不难从永乐宫三清殿和兴化寺的壁画中找到粉本重复使用的许多例子。我们先来比较一对正面形象：兴化寺《七佛说法图》俱那含牟尼佛（左起第二佛）与三清殿北壁东侧《朝元图》中的右弼的头部做一比较：他们的脸型方圆饱满、眉下有明显的眼眶线、双眼下还有一条很深的眼睑线，相同的眉毛、鼻子和嘴，下巴与颈部画有平行的圆弧线，如果将两稿叠放在一起，他们的脸型和五官几乎可以重叠〔图二十六：1、2〕；再来看看四分之三侧面的一对人物：《七佛

1
参见巫鸿：《武梁祠—中国古代画像艺术的思想性》页 149 ～ 150，生活·读书·新知三联书店，2006 年。



〔图二十六：1〕兴化寺壁画——俱那含牟尼佛



〔图二十六：2〕永乐宫三清殿壁画——右弼



〔图二十七：1〕兴化寺壁画——阿难



〔图二十七：2〕永乐宫三清殿壁画——仙曹



〔图二十八：1〕平阳府某道观壁画——道童



〔图二十八：2〕永乐宫纯阳殿壁画——道童



〔图二十八：3〕兴化寺壁画——僧人



〔图二十九：1〕兴化寺壁画——盆花



〔图二十九：2〕永乐宫三清殿壁画——盆花

的壁画人物中，以上的例子可以举出很多。类似的例子还见于藏于加拿大安大略皇家博物馆的传平阳府某道观的《神仙赴会图》中：在左向的行进队伍中有一位道童，他站在供桌前，头肩倾斜，表现出抬供桌的姿态，他方形的脸庞和集中的五官表现出俯瞰式角度。而在永乐宫纯阳殿题为“朱好古门人”的《道观斋供图》中，我们可以找到一位几乎一模一样的道童。他手捧经卷由过道疾步而下，侧首倾肩的姿态与上述道童如出一辙〔图二十八：1、2〕。而以上两位道童俯视的脸型与兴化寺壁画《弥勒佛说法图》中那位正在为国王剃度的僧人的脸型十分相近〔图二十八：3〕。这种错位的相近相似正是粉本重复使用结果。此外，我们还能在两殿中找到相似的盆花和灵芝等供品〔图二十九：1、2，图三十：1、2〕，甚至我们还可以找到使用同一粉本的牡丹花和香炉。在《七佛说法图》中央毘婆尸佛前供养的一盆牡丹

说法图》中的阿难与三清殿西壁的一位仙曹的头部：他们同处于标准的四分之三侧面的角度，有着相同的脸型和五官，眼睛上下有明显的眼眶和眼睑线，端正的鼻子，微抿的嘴都是用相同的线条组成的；最富特点的是他们耳廓的线条组成完全一致。稍有不同的是三清殿中多数四分之三侧面的人物的耳朵都有一个圆形的耳垂，而作为佛教人物的阿难，他的耳垂些许长了一点。除此之外，他们的领口和内衣的线条也几乎相同〔图二十七：1、2〕。在此两殿



〔图三十：1〕兴化寺壁画——灵芝



〔图三十：2〕永乐宫三清殿壁画——灵芝



〔图三十一：1〕兴化寺壁画——牡丹



〔图三十一：2〕永乐宫三清殿壁画——牡丹

与三清殿西壁《朝元图》中金母面前供桌上的一盆牡丹显然出自同一粉本，两朵牡丹只是在位置和方向上有所变动〔图三十一：1、2〕；同此，在《七佛说法图》中毘舍浮佛（左起第三佛）前供养的一座香炉与三清殿西壁勾陈星宫天皇大帝面前的供桌上的那座香炉的造型完全相同，甚至它们的尺寸也是一致的〔图三十二：1、2〕。无论是《七佛说法图》中的佛尊，还是《朝元图》中的主神，他们面前所



〔图三十二：1〕兴化寺壁画——香炉



〔图三十二：2〕永乐宫三清殿壁画——香炉

摆放的供品都被一个圆形的光环所笼罩。总之，如果不考虑它们的位置，我们完全有理由相信它们出自同一人之手。在两殿壁画供品的画稿中，最能说明问题的莫过于奇石了。在《七佛说法图》俱留孙佛（右起第二佛）的座前供养着一盆奇石，其构造明显的呈现出它是由大小不一，朝向各异的多个“牛头”组成的〔图三十三：1〕；而俱留孙佛身旁，踞座的一位供养菩萨手中捧着的奇石也是由一些小型的“牛头”组成〔图三十三：2〕。无独有偶，我们在三清殿中西壁的《朝元图》中也可以找到一盆牛头状的奇石，从石根长出的嶙峋怪石竟然全部是由朝向不同的六个“牛头”组成的，它被金母身边的侍女举在手中〔图三十三：3〕。以上这些奇石显然是被有意描绘成牛头形的，我们不知道壁画创作者这种做法的目的是什么？只能猜测他一定与“牛”有着什么特殊的关系，他有意识的在某些看似不太重要的物品中留下相关的信息。那么，这个创作者也只能是朱好古。换言之，有意的把奇石描绘成牛头的形



〔图三十三：1〕兴化寺壁画——奇石



〔图三十三：2〕兴化寺壁画——奇石



〔图三十三：3〕永乐宫三清殿壁画——奇石

象是朱好古的独创，也是朱好古画迹的特征。

大凡壁画的制作是一个很大的工程，除需耗巨资之外，所花费的人工和时间都很大。在大型的寺庙中，一般会用两班人马来共同承担壁画的绘制任务。《圣朝名画评》中就记载了北宋大中祥符年间，宋廷为玉清昭应宫的壁画工程招募画家百余人，分左右两部，由武宗元出任“左部之长”，王拙出任“右部之长”率领画工同时在宫殿两壁进行创作[1]。以上所比较兴化寺与永乐宫三清殿的粉本的重复使用主要发生在三清殿的西壁，东壁却较少有此种风格。而三清殿东西两壁的壁画所反映出的差异，说明《朝元图》也是由两个画工班子来完成的。这在纯阳殿壁画中也可得到印证。纯阳殿两壁壁画即由朱好古的徒弟，绛阳待诏张遵礼所带领的画工班子，和由芮城待诏李弘宜和孤峰待诏王椿带领的画工班子分别完成的。而此二人的身份恰是《圣朝名画评》中所记录的“左”、“右”二部之长。

总之，兴化寺壁画与永乐宫三清殿壁画有着千丝万缕的关系。壁画的创作者不仅使用了相同的粉本，也一定参照了同样的副本小样。尽管如此，我还是认为，两殿的创作集体应该是同一体系的画工班子。郭若虚在《图画见闻志》中记录了北宋名画师高益曾在大相国寺行廊画阿育王变相、炽盛光、九曜等，其壁画副本小样被宋内府收藏。

1
“景德末，章圣皇帝营玉清昭应宫，募天下画流逾三千数，中其选者纔百人，分为二部，宗元为左部之长。”又见“王拙”条：“（王拙）字守拙，河东（今山西永济）人。大中祥符（1008-1016）初营玉清昭应宫募天下画流，拙为右部第一人。与武宗元为对，时人多许之。乃画本宫五百灵宫众天女朝元等壁。”见宋刘道醇：《圣朝名画评》卷一。



〔图三十四〕永乐宫三清殿扇面墙背壁后代重绘壁画

后寺廊废置，请后辈名手“依样临仿”，但“重临仿者，然其间作用，各有新意焉”[1]。永乐宫本来也存有壁画小样，在上个世纪三十年代当地的老者尚目睹过，后因战乱之故，小样散失不存[2]。而永乐宫三清殿的部分后代重绘的壁画也恰恰说明，即使使用同一壁画小样或粉本，然由于画工班子的不同而其风格和笔法会产生出相当大的差异。而在三清殿中部分后代补绘的人物中，我们不难看出他们与上述技法有明显的的不同。位于三清殿东壁后土神身后由酆都大帝率领的众神中有八位人物是后代重绘的；同此，三清殿神龛扇面墙背壁的三十二天帝中的几身人物也为后代重绘，可以看出在重绘时依然有画稿参照，然风格和笔法却大相径庭，与原创稿本有明显的差异。滞涩的线条和浮华的色彩使他们失去了原创的神韵，动态缺少灵动，面部表情也变得呆滞刻板，使后人一眼就可辨出是后代补绘的〔图三十四〕。参加过永乐宫搬迁三清殿《朝元图》临摹工作和兴化寺《七佛说法图》修复工作的原中央美术学院的教师陆鸿年先生认为此两铺壁画最大的共同点就是它们都是“捻子活”。在中国古代壁画的制作中用一种特制的捻子笔勾线的壁画被俗称为“捻子活”。捻子的制法是选好猪鬃，煮水去油后将猪鬃绑在同笔管相似的木棍顶端，棍长约五寸左右。然后用砖面和桐油包成圆棍状，干透后再用小刀将鬃的一端削成笔状。这种捻子磨秃后可以再削再用很久。用这种捻子勾出的墨线不能做类似毛笔的压笔提笔动作，

1 参见宋郭若虚：《图画见闻志》卷三“高益”条，页 69；又卷六“相国寺”条，页 149～150，人民美术出版社，1963 年。

2 柴泽俊《山西古代寺观壁画》，10 页，文物出版社，1997 年。

在线条的粗细上变化不大，但雄浑有力，可以拉得很长[1]。正是这种“捻子活”从而使得兴化寺《七佛说法图》与永乐宫三清殿《朝元图》中，流畅的长线达到了炉火纯青的地步。从兴化寺壁画和三清殿的《朝元图》中我们可以清楚的看到这种成熟而精湛的技法。

四　小结

综上所述，兴化寺壁画与永乐宫三清殿壁画《朝元图》创作于元朝的延祐至泰定年间（1320 年～1325）。根据对壁画的风格、图像和历史背景的综合分析，发现兴化寺壁画与永乐宫壁画《朝元图》的创作者应是同一作坊—襄陵名画师朱好古率领的画工班子。兴化寺保留下来的壁画《七佛说法图》、《弥勒佛说法图》，和永乐宫三清殿壁画《朝元图》、纯阳殿壁画《纯阳帝君神游显化图》，使我们有幸目睹朱好古画工班子的风采。

故宫博物院藏原兴化寺壁画《七佛说法图》、加拿多伦多大安大略省博物馆藏原兴化寺壁画《弥勒佛说法图》、以及美国纽约大都会博物馆藏原广胜寺下寺壁画《药师佛佛会图》、堪萨斯城纳尔逊 . 阿特金斯艺术博物馆藏原广胜寺下寺壁画《炽盛光佛佛会图》等系列元代壁画所显现出的风格之间密切的关系，反映出晋南以朱好古为首的襄陵画派高超的水平，他们原本应该在中国美术史中占有重要的一页。

［作者单位：故宫博物院展览部］

（责任编辑：杨丽丽）

1 参见陆鸿年：《中国壁画制法》，中央美术学院教学讲义。