

The Heavenly Court: Daoist Temple Painting in China, 1200–1400, by Lennert Gesterkamp. Leiden: Brill, 2011. 380 pp. US\$174.09 (cloth).

該書旨在提出兩大創見，其一是道教朝元圖在藝術史中的傳統、發展與價值，其次是試著提出「圖像實踐」的論點與運用。作者葛思康成功地運用藝術史與道教學兩種學門訓練，試著整合這兩種學門，創造出一種新的圖像解讀模式。

在第一章中，葛思康先界定「朝元圖」系譜發展的四個階段，使讀者可以清楚地看到朝元圖的發展脈絡。但是也由於過於強調「朝元圖」的獨特性，使得作者認為朝元圖式在歷史上有強大的影響力，這一點或許過於誇大了朝元圖的影響。其中「朝廷化」(imperialize)也是葛思康的論述重點，這說明了為何後來的道教神祇圖像構圖會以「帝王」、「朝臣」的儀駕形象呈現。隨後，葛思康開始論說中國藝術中「朝」的母題，包括「朝謁」的主題、佛教的供養人像、墓室壁畫中的儀仗等，如此一來，葛思康也就將道教的「朝元圖」置入了其中。景安寧基本上認為圖像有自身的傳統，需要從圖像本身去探討，而不是完全仿自儀式文書。康豹則指出圖像與儀式的重要性，並反駁景安寧的觀點。葛思康告訴我們，並沒有一個固定的道教神譜圖像，他批評景安寧過於注重固定圖像以及全真傳統，而他本人則是在藝術史方法的基礎之上，結合儀式的觀點，試著用更全面的方式去分析。

第二章以永樂宮三清殿、多倫多美術館平陽府壁畫、南庵壁畫、北嶽廟壁畫等四幅道觀壁畫為焦點進行分析，並分別從宮觀史、學術回顧、圖像學等面向探討。本章的優點在於葛思康考察了學界對道教圖像的研究成果，並提出自己對這些圖像的看法，這些爭議主要集中在神像身分的確認上。而葛思康在王遜、景安寧的研究基礎上，大量運用了元、明、清的水陸畫、壁畫、版畫等，尤其是附有神名榜題的水陸畫，來確認神明身分，也提出了更具說服力的證據。

其中的北嶽廟壁畫，學術界極少有人注目，葛思康提供了一個完整的介紹與分析，補足了這一缺憾。但是在上述四種道觀壁畫當中，北嶽廟壁畫也是最有問題的。首先，它的題材並不是如其他三幅壁畫以道教「四帝二后」為主要構圖，而是以五嶽、五星、三官等更近民間

神祇的圖像為主，因此在主題上與其他三幅有落差；其二，朝元圖或天宮圖是以天界朝元仙真為場景，但是北嶽廟的壁畫有一半描繪山水等人間景象，並不是以天宮天界為場景；其三，朝元圖的特色之一就是眾真朝謁，在藝術表現上就是眾神真朝同一個方向行進。但是北嶽廟的構圖是以幾群神尊為主體，除了最主要的一組神像朝一個方向外，其他幾組神真並非都朝同一方向，甚至有反方向的。因此，從道教朝元圖的脈絡來看，北嶽廟的圖像就顯得格格不入，也降低了葛思康將之歸入朝元圖式系譜的說服力。

從最近新出版的有關永樂宮的研究中可以發現，有幾個要點是本書遺漏的。其一，雖然葛思康提到壁畫左右分別製作的可能，並且主導畫師歸屬左團隊，但是對三清殿左右場對作的可能性說明不足。這種傳統自唐宋就有，而且學者從繪畫風格、衣冠形制的不一致，即可發現東西二壁可能由不同畫坊製作；這也與題記當中，馬君祥等製作雲氣圖以及東半壁畫的說法相符合。其二，學者對冠式服制的全面研究顯示畫匠並未依循階位，也與神譜等次不相符，這表示畫匠具有相當程度的自由創作空間。其三，就是在壁畫粉本的基礎上，思考其與晉南道觀佛寺壁畫的關連性。葛思康明顯避開晉南佛寺壁畫與永樂宮三清殿、平陽府壁畫的關連，但是將這些佛道寺觀置放在一個整體畫坊傳統來看待是必須而重要的。

第三章中，作者開始展現其高度的道教研究素養，他首先探討了「朝儀」在道教儀式中的重要性，這種「朝」兼具可見的 (visible) 朝禮儀式以及觀想的 (visualised) 內在朝禮。此章接著探討道壇形制的發展，從四個發展階段來探討壇形結構與壁畫的關係；並從儀式表文中的神譜來考察儀式與壁畫神祇的關係。葛思康很敏銳地觀察到神譜的擴充，並推斷從唐玄宗到宋徽宗，國家祭祀神祇不斷地被加入到神譜當中，因而神譜得到擴增，最後形成「六御」的結構，這種擴增清楚地體現在儀式「表文」中。

葛思康試著要將道壇結構套用在永樂宮三清殿的壁畫配置當中，也就是三層壇的宇宙模式如何轉化到內殿的四面牆，從天地水三界、西北東南軸、後天八卦等範式，去推敲壁畫的配置設計，其中難免會有自圓其說、生搬硬套之嫌，例如后土的位置無法符合前兩種模式，只能符合後天八卦的位置等。這種論述難免過於擴大壁畫設計者的宇

宙構思，而忽略畫匠傳統的粉本樣式配置模式。筆者認為，這些巨幅壁畫必然是宮觀的道士設計者與畫坊匠師在粉本基礎上，進行配置、設計，因此常常未必完全符合道壇空間的理想結構，卻是彼此折衷協調後的完美呈現。

第四章涉及對畫坊的描述與繪畫製作程序的介紹，作者從玉清昭應宮等相關文獻歸納出壁畫製作的十四道程序，粉本(sketches)、小樣(designs)與壁畫的關係，以及畫坊畫師階位、畫坊運作過程、壁畫規模所涉及的畫坊層級等。雖然有諸多推論，但是還算合理，足以說服讀者。只是在說明畫坊時，缺乏對晉南地區，包括佛教壁畫在內的整體性考量。而在說明壁畫完成時所進行的醮儀時，其推論居多，歷史文獻證據過少。

在第五章中，作者強調的是考察四幅宮觀壁畫的獨特性，也就是這些朝元圖在標準範式之外的獨特圖像。對於永樂宮三清殿，作者從史料推測其設計出於孫履道，而這種十三主神結構的目的在於體現宋代時期最完整的神譜構圖。葛思康接續了景安寧的部分主張，但認為壁畫當中的兩個道士都是孫履道，有關這一點，作者的證據還不足以說服讀者。

至於多倫多的平陽府壁畫，作者依據畫中的九霄、東王公、西王母，而推斷其與「鍊度」儀式有關。但是鍊度是一種拔度死亡的儀式，將死亡儀式主題描繪在道教主殿是很難想像的狀況；九霄應該是宋代以來的固定圖式之一，未必要與鍊度儀式緊密聯繫，這也是作者過度聯繫儀式與圖像的結果。同樣，南庵壁畫當中的二十四天帝，作者直接聯繫到靈寶傳統，諸如「靈寶二十四生圖」等。但是這個系統在六朝以後就不是很重要，也未與神譜作連結，因此這項推論也值得懷疑。最後，作者判斷北嶽廟的壁畫延續了991年的古老圖式，遵循古老粉本的傳統，顯示的是再現宋代文化的光榮與優越性。但是筆者認為，與其說此壁畫是遵循了古老的圖式，不如說它更直接證明了這種圖式並不屬於道教朝元圖，而更偏向祠廟壁畫系統，尤其是五嶽神祠中常出現的「出行圖」母題。

整體來看，作者希望從兩個架構來重新建立對道教壁畫的分析，其一是道教朝元圖與儀式的平行發展(parallel development of painting and ritual)，其二為相應之認同(correspondence of identity)。前者試

著從道教儀式發展，尤其是天師道與靈寶齋儀之發展，來觀察、探討朝元圖式的形成；而後者探討各地區朝元圖式的差異，其關鍵在於供養人的認同與主觀表現，葛思康相信，供養人透過設計壁畫，將自身的社會認同置入畫中。例如，永樂宮三清殿呈現了全真祖師、仙真，包括宋德方、孫履道等；平陽府壁畫主尊之一為宋德方；北嶽廟則體現了女性供養者的重要地位等。葛思康透過這兩種新的探討視角，重新詮釋了道教壁畫，雖然開創了一種新的研究視野，然而由於文獻與現存壁畫樣本過少，其中諸多推測尚值得進一步驗證。最後，本書所引用的中文原文部分錯誤很多，是美中不足之處。

謝世維

臺灣國立政治大學宗教研究所