

宝宁寺明代水陆画



MING DYNASTY SHUI LU PAINTINGS AT BAO NING SI
—PAINTING OF BUDDHIST OR TAOIST RITUALS

宝宁寺明代水陆画

山西博物院编

文物出版社

摄影：薛超 徐麟
英文翻译：何飞
封面设计：仇德虎
版式设计：彭华士
责任编辑：沈百昌 胡昭静
再版编辑：王戈
责任印制：陈杰

图书在版编目 (CIP) 数据

宝宁寺明代水陆画/山西博物院编. —2版. —北京:
文物出版社, 2015.7

ISBN 978-7-5010-4320-0

I. ①宝… II. ①山… III. ①宗教艺术—工笔画—作品集—中国—明代 IV. ①J222.48

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第127345号

宝宁寺明代水陆画
山西博物院编

*

文物出版社出版发行

北京市东直门内北小街2号楼

北京新华彩印厂制版

北京荣宝燕泰印务有限公司

新华书店经销

787×1092 1/8 印张: 29.5

1985年3月第1版 2015年7月第2版第1次印刷

ISBN 978-7-5010-4320-0 定价: 350.00元

本书版权独家所有, 非经授权, 不得复制翻印

目 录

| | | |
|---------------|-----|-----|
| 图版目录 | | |
| 宝宁寺明代水陆画 | 吴连城 | 1 |
| 图版 (1—183) | | 9 |
| 图版说明 | | 186 |
| 英文图版说明 | | 198 |
| 宝宁寺明代水陆画 (英文) | | 212 |

图版目录

- | | |
|-------|-------------|
| 1 | 毗卢舍那佛 |
| 2 | 卢舍那佛 |
| 3 | 释迦牟尼佛 |
| 4 | 宝生佛 |
| 5 | 阿閼佛 |
| 6 | 成就佛 |
| 7—8 | 阿弥陀佛 |
| 9 | 佛 |
| 10 | 文殊菩萨 |
| 11 | 观音菩萨 |
| 12 | 普贤菩萨 |
| 13 | 地藏菩萨 |
| 14—19 | 菩萨 |
| 20—21 | 大威德大笑明王 |
| 22—23 | 大威德步掷明王 |
| 24 | 大威德大力明王 |
| 25 | 大威德不动尊明王 |
| 26 | 大威德变现忿怒大轮明王 |
| 27 | 大威德焰发德迦明王 |
| 28 | 大威德无能胜明王 |
| 29 | 大威德马首明王 |
| 30 | 大威德甘露军吒明王 |
| 31 | 大威德降三世明王众 |
| 32 | 跋罗堕尊者、伽伐蹉尊者 |
| 33 | 诺炬罗尊者、跋陀罗尊者 |

- 34 戌博迦尊者、伴诺迦尊者
- 35 因迦陀尊者、伐那波斯尊者
- 36 诺迦跋哩陀尊者、苏频陀尊者
- 37 迦力迦尊者、佛陀罗尊者
- 38 罗怙罗尊者、耶迦犀尊者
- 39—40 阿氏多尊者、茶畔咤迦尊者
- 41 天龙八部诸神众
- 42 卫法神王婆罗门仙等众
- 43 天藏菩萨
- 44—46 无色界四空天诸天众
- 47 色界四禅非非想大梵天主众
- 48—49 大梵天无色界上四天并诸天众
- 50—51 大梵天主诸神众
- 52 忉利帝释天主众
- 53 欲界十二天主诸天众
- 54 北方护世大药叉主多闻天王、南方护世鸠槃荼主增长天王、
西方护世大龙王主广目天王、东方护世乾闥婆主持国天王
- 55 大威德菩萨众
- 56 北极紫微大帝众
- 57 星主宿主清凉照夜月宫天子、百明利生千光破暗日宫天子诸神众
- 58 太乙诸神众
- 59 五方五帝众
- 60—61 太阳木星火星金星水星土星真君
- 62—63 太阴罗睺计都紫气月孛星君众
- 64 宝瓶金牛天蝎巨蟹磨羯宫神
- 65 天马天秤双女双鱼白羊狮子神
- 66 子丑寅卯辰巳元神君众

- 67 午未申酉戌亥十二元辰(神)星君
- 68—69 角亢氐房心尾箕星君
- 70—71 斗牛女虚危室壁星君
- 72 奎娄胃昂毕觜参星君
- 73 井鬼柳星张翼轸星君
- 74 北斗七元左辅右弼众
- 75 普天烈曜一切星君诸神众
- 76 匡野四将神祇等众
- 77 天地水府三官大帝众
- 78 天蓬天猷翊圣玄武真君
- 79 天曹府君天曹掌禄主算判官诸司判官等众
- 80—81 大阿修罗王诸神众
- 82—83 年月日时四直功曹使者
- 84 鬼子母罗刹诸神众
- 85 阿(诃)利帝母大罗刹诸神众
- 86—87 大圣引路王菩萨众
- 88 八大金刚诸神众
- 89—91 随其所求令得成就大功德天特尊之主居色顶天摩醯首罗众
- 92—93 金刚密迹等众
- 94—95 二十八部统领鬼神散脂大将众、殷忧四部外三洲韦驮尊天众
- 96—97 持地菩萨众
- 98—99 九天后土圣母诸神众
- 100 东岳天齐仁圣帝
- 101 南岳司天化昭圣帝、中岳中天大宁崇圣帝
- 102—103 西岳金天顺圣帝、北岳安天元圣帝
- 104 秘藏法宝主执群龙娑竭罗龙王众
- 105 增长出生证明功德坚牢地神助扬正法诃利帝喃诸神众

- 106 行日月前救兵戈难摩利支天诸神众
- 107 四海龙王诸神众
- 108—109 江河淮济四渎诸神众
- 110—111 五湖百川诸龙神等众
- 112—113 陂池井泉诸龙神众
- 114 主风主雨主雷主电风伯雨师众
- 115 主苗主稼主病主药五谷神众
- 116—119 守斋护戒诸龙神众
- 120—121 下元水府三官大帝众
- 122—123 顺济龙王安济夫人诸龙神众
- 124—125 太岁天子大煞博士日游太阴诸神众
- 126—127 大将军黄幡豹尾白虎金神青羊乌鸡众
- 128 蚕官五鬼诸鬼神众
- 129 鹤神雌神雄神火血身黄血刃刀砧七煞诸神众
- 130—131 年禁月禁太白岁煞官符土后土伯幢命诸神众
- 132—133 吊客丧门大耗小耗宅龙诸神众
- 134 护国护民城隍社庙土地殿塔伽蓝等众
- 135—137 地藏菩萨秦广楚江宋帝五官
- 138 阎罗变成泰山平等都市转轮大王众
- 139 地府六曹四司判官地府都司官
- 140—141 地府五道将军等众
- 142—143 善恶二部牛头阿傍诸官众
- 144 八寒八热诸地狱孤魂众
- 145 近边孤独地狱屋倒墙崩等众
- 146 起教大师面然鬼王众
- 147 主病鬼王五瘟使者众
- 148 大腹臭毛针咽巨口饥火炽燃鬼魂众

- 149 孤魂
- 150 六道四生一切有情精魂众
- 151 往古帝王一切太子王子等众
- 152 往古妃后官嫔嫔女等众
- 153 往古文武官僚宰辅众
- 154 往古为国亡躯一切将士众
- 155 往古比丘众
- 156 往古比丘尼女冠优婆塞优婆夷诸士等众
- 157 往古道士升霞烧丹未明众
- 158 往古儒流贤士丹青撰文众
- 159—160 往古孝子顺孙等众
- 161 往古三贞九烈贤妇烈女孤魂众
- 162 往古九流百家诸士艺术众
- 163 往古雇典婢奴弃离妻子孤魂众
- 164 饥荒殍饿病疾缠绵自刑自缢众
- 165 依草附木树折崖摧针灸病患众
- 166 枉滥无辜衔冤报屈一切孤魂众
- 167 赴刑都市幽死狴牢鬼魂众
- 168—170 兵戈盗贼诸孤魂众
- 171—172 火焚屋宇军阵伤残等众
- 173—174 仇冤报恨兽咬虫伤孤魂众
- 175—176 堕胎产亡严寒大暑孤魂众
- 177 误死针医横遭毒药严寒众
- 178 身殁道路客死他乡水漂荡灭众
- 179—181 一切巫师神女散乐伶官族横亡魂诸鬼众
- 182 清康熙乙酉年重裱题记
- 183 清嘉庆二十年重裱题记

宝宁寺明代水陆画

吴连城



宝宁寺

宝宁寺是山西省右玉县的一座大寺。右玉县位于大同市西一百二十公里处，形势险要，为古代北方军事重镇，明代为右玉林卫，清代为朔平府治。城内寺庙甚多，宝宁寺在城内鼓楼东大街，据明成化十年（1474年）碑记，创建于天顺四年（1460年），弘治元年（1488年）和清康熙四十八年（1709年）两次重修。现仅存正殿五间、后殿七间。寺内有水陆画一堂，为明代遗留下来的珍贵文物，共计一百三十九幅，

均以细绢为地，用淡红和黄色花绫装裱，除几幅大佛像外，均高约一百二十厘米、宽约六十厘米。大部分保存完好，画面清晰，少数因受潮或被烟熏，绢色较暗或稍有裂纹。

这堂画绝大多数是描写神佛鬼魅、天堂地狱、因果报应的作品，企图通过艺术形像来感染人，使人易于接受佛教教义，成为宗教的信徒，特别是对于社会下层被压迫的人民起着涣散斗志的作用。其中有少量是以反映当时社会生活为内容的画，虽然亦寓因果报应之意在内，但作者取材于现实生活，有意无意地揭露了封建社会的各种矛盾和民间疾苦，并从侧面鞭挞了封建统治者，其价值不仅远在其它道释人物画之上，而且在今天也还有一定的认识意义。这类作品为数虽然不多，却是这批画的精髓。

水陆画是在佛教寺院内举行佛教仪式——水陆道场(又名水陆法会或水陆斋会)时悬挂的一种宗教画。水陆道场起源于印度，据佛教经籍记载，释迦牟尼弟子阿难尝夜梦饿鬼面然向其求食，阿难遂设水陆道场，施食救度所有饿鬼。中国最早的水陆道场是南朝梁武帝为他的亡妃郗氏所设。据说，凡被佛法超度过的怨鬼、孤魂，都可以“免罪”“升天”，故后世盛行不衰。伴随水陆道场逐渐发展起来的“水陆画”，便成为我国宗教绘画中的一个画种。

佛教绘画的创始人，据传是三国时期著名画家曹弗兴，其后许多著名画家多为寺院绘制各种宗教题材的壁画。例如东晋著名的艺术大师顾恺之，他不仅擅长人物、山水，所画的宗教画也是画坛绝响。有一个最脍炙人口的故事，就是他为洛阳瓦棺寺所绘维摩诘像，传说他尝闭门作画一月，画成后开户任人观赏，维摩诘的形像清癯高逸，“光照一寺”，以至“施者填咽”，顷刻间“便得钱百万”。南朝刘宋时期的陆探微、南梁张僧繇均工道释人物。北朝如北齐的曹仲达更吸收了印度笈多式的风格，所画人物佛像衣纹如薄纱被体，透露出丰腴的肌肉感，形成有名的“曹衣出水”式。到了唐代，著名艺术大师阎立本、吴道子也莫不善绘道释。吴道子为寺院所绘壁画达三百余壁，“皆绝妙一时”。他所画的人物“天衣飞扬，满壁风动”“虬发云鬓，数尺飞动；毛根出肉，力健有余……巨壮诡怪，肤脉连结，过于僧繇矣。”(《唐朝名画录》)他所绘的宗教画，构图奇变，气魄奔放，焦墨薄染，为我国道释人物画奠定下坚实的基础。但这些画家的主要作品多为壁画，经过几度毁佛灭法，其真迹早已荡然无存，作品的精神面目，只能从后世的有关记载和摹本中得其仿佛。降至五代、两宋，山水花鸟画盛行，人物画退居于第二位，而道释人物画渐不为画家所重。特别是南宋以后，画家们更喜画山水，对于道释人物画只是偶一为之。因而大量的寺院壁画均由民间从事绘塑的专业画工来承担。这些画工在画技方面，代代相传，上师古人；同时与当代画家互相影响，取长补短。这种道释画，隋唐以前主要施于寺壁，两宋以后则渐于绢素之上绘成通景(即檐画)，悬挂壁间。元明以来，又逐步形成单幅立轴，以便于保存、携带。宋代的画可以说是水陆画的滥觞，作者都是隐名的民间画师。日人大村西崖在其所著《中国美术史》中有一段论檐画的话，他说：“此种绘画，佛寺最多，盛行于南宋。然此类之画，祇可挂于佛寺之壁，为一种特别功德之物，与普通玩赏绘画，全无因缘，善作者偏于所学，几成专门技术，不列名于一般画苑，士大夫辄鄙为画匠之作，尤不重之，故中国画传中，全无其名……”。这段话虽是指南宋檐画而言，但也适用于后来成套水陆画的作者。正是这些为士大夫所鄙夷的画工，千百年来默默无闻地埋头创作，用自己的智慧和辛勤的汗水为许多寺院绘制了无数形象生动、场面壮观的巨幅壁画和大量用于水陆道场的水陆画。其中有不少保留至今，但他们的姓名，却多不为后世所知。

据《宣和书画谱》记载，当时内府所藏晋至宋代名画六千三百九十六轴，其中道释人物画占十分之一，

计有六百三十轴之多。所画内容有诸佛菩萨、明王诸天、罗汉、护法、龙王、法华、地狱等变相、鬼子母、太阳、太阴、太白、荧惑、罗睺、计都、太上老君、十二真君、三清、元始天尊、五岳、五行、列曜、二十八宿、十二神符、六甲、八仙、三教三官等。这些画与流传至今的水陆画内容有许多是相同的，这充分说明了水陆画与前代道释人物画之间的继承发展关系。《东坡后集》卷十九《水陆法像赞引》记载了当时水陆画的内容，计有：一切佛陀耶、一切达摩耶、一切僧迦耶、一切大菩萨、一切大辟支迦、一切大阿罗汉、一切五通神仙、一切护法龙神、一切官僚吏从、一切天、一切阿修罗、一切人、一切地狱、一切饿鬼、一切畜生、一切六道外者等众，上下各八位，共十六位。一切鬼神人畜地狱天堂无不包罗在内。这是苏轼在四川时为亡妻王氏所设水陆道场的情况。其后有些地方水陆道场所用像设有达一百二十位者。

自宋代以来，水陆道场流行全国，特别是经过战乱以后，朝廷和民间经常举行法会以超度殁于兵燹的亡灵。宗彛《水陆缘起》说：“今之供一佛、斋一僧，尚有无限功德，何况普通供养十方三室、六道万灵，岂止自利一身，亦乃恩沾九族……所以江淮、两浙、川广、福建水陆佛事，今古盛行。……由是富者独力营办，贫者共财修设。”

历史上见于记载的著名水陆道场，除前文提到的梁武帝为郗妃、苏轼为亡妻所设道场外，尚有唐高宗咸亨中西京法海寺僧道英禅师于北山寺举行的法会；北宋神宗元丰中僧佛印为贾人在金山寺所设道场，规模很大，驰名远近；南宋高宗绍兴二十一年（1151年），慈宁太后施钱为真歇清了禅师修设道场于杭州崇先显孝寺；同时王机宜为亡弟修设于蒋山太平兴国寺；孝宗乾道九年（1173年），四明人史浩于四明东湖月波山设四时水陆，孝宗闻之，特赐“水陆无碍道场”寺额；月波山附近有尊教寺，师徒道俗三千人，效月波山四时普度之法，举行法会。更请志磐法师续成《水陆新仪》六卷，推广斋法，为今传《水陆仪轨》之所本。

元仁宗延祐三年（1316年），朝廷设水陆大会于金山寺，参加僧众一千五百人，并请许多名僧说法。至治二年（1322年），又举行一次规模更大的法会，正印《金山大会归上堂》记载当时的情况：“金山大会，诚非小缘，山僧得与四十一人善知识，一千五百比丘僧，同入如来大光明藏，各说不二法门，共扬第一义谛。”此外在元大都、五台山、杭州等地，均曾举行盛大的水陆道场。

明太祖洪武元年（1368年）至洪武五年（1372年），明廷曾在南京蒋山多次举行荐亡道场，追荐亡魂。其中以洪武五年（1372年）正月所设道场规模最大，也最为隆重。太祖率群臣亲赴法会礼佛，参加僧众一千余人，并请四方名德参与盛会，太祖命宗泐作《赞佛乐章》八曲，由太常演奏歌舞。明初法会仪式，宋濂《蒋山寺广荐佛会记》有详细记载。

为了说明水陆画在举行道场时的用途，需要将道场内容、仪式略作介绍。

据明人所著《水陆仪轨》和清人的《鸡园水陆通论》记载，一般水陆道场要举行七昼夜，借佛神法力，超度六道众生“使升天界”。

水陆道场分为内坛和外坛，以内坛的活动为主。内坛活动计有：洒净，结界，遣使发符，请上下堂，供上下堂，奉浴，授戒，施食，送圣等项。

其程序一般是第一天三更外坛洒净，用法水遍洒戒坛，使戒坛成为净土。四更内坛结界，用法力使戒坛与尘俗隔绝，不受外界干扰。五更遣使发符，上呈佛、菩萨、神道、诸天，下召六道四生，请来赴会；

同时，于大雄宝殿左前方建幡，幡上书“修建法界圣凡水陆普度大斋胜会功德宝幡”。第二天四更请上堂，即悬挂水陆供轴，供养诸佛、菩萨、缘觉、声闻、明王、天龙八部、婆罗门仙、梵王、帝释、二十八天、尽空宿曜尊神，五更奉浴，置浴盆香水，备上堂诸神沐浴。第三天四更供上堂，正中供毗卢舍那佛、释迦牟尼佛、阿弥陀佛，左右供诸神。上供画轴均用黄绫装裱。画像之下，列插牌竿，上书各位名号。下置供桌，桌上罗列香花、灯烛、时果、佳肴。桌前更置四台，台上分置铜磬、斗鼓、铙钹、手铃等法器，备主法、正表、副表、斋主四人使用。并陈设仪轨、经典等以备用。五更请赦，午刻斋僧。第四天三更，请下堂，悬挂五岳河海大地龙神，古德人伦、阿修罗众、冥官眷属、地狱众生、幽魂滞魄、无主无依诸鬼神众、法界旁生等轴，下堂画轴均用红绫装裱。四更奉浴，五更说戒。第五天四更，诵《信心铭》，五更供下堂，午刻斋僧。第五天四更，诵《信心铭》，五更供下堂，午刻斋僧。第六日四更，主法亲祝下堂，午前放生。第七日五更，普供上下堂，午刻斋僧，未时迎上下堂至外坛，申时送圣，将应烧蘸的文告符牒一律焚烧，请来的鬼神以礼送走，为道场的最后一环。在这七天当中，前六天每夜放焰口一台（即施食），“诸仙致食于流水，鬼致食于净地”。施食对象为波罗门仙及地狱冤魂饿鬼。第六夜放五方焰口，全体僧众一律参加，为水陆道场的高峰，第七夜即送圣结束法会。

外坛有六个坛场：大坛用二十四僧众，礼拜《梁皇宝忏》。诸经坛七人，讽诵诸经。法华坛七人，诵《妙法莲华经》。净土坛七人，诵阿弥陀佛名号。华严坛二人，阅《大方广佛华严经》。瑜伽坛（即施食坛），为夜间施放焰口之用。另有监坛一人，指挥内外坛的一切事宜。

《水陆仪轨》记道场盛况：“十大高僧……七昼夜道场，蒸种种香，燃种种灯，营种种上妙饮食，炼种种上妙衣服，设种种香幡宝盖，名僧数百员转阅全藏释典，诸佛菩萨皆大欢喜，乃至一切蠢动含灵……普仗良因，均沾妙利。”

由于水陆道场的盛行，水陆画的需要量自然很大，而士大夫、文人画家又不屑于为之，故尔大批水陆画的绘制便落在民间画师的肩上了。

山西省由于古代寺庙遗留较多，因而保存水陆画也比较丰富，除雁北右玉县宝宁寺外，晋中、晋南和其它地区寺院、博物馆均有收藏。宝宁寺水陆画是一套珍贵的古代绘画作品，过去每逢农历四月初八日（浴佛节）至初十日，寺僧举行水陆道场，悬挂三天，道场结束后便收藏起来。抗日战争爆发后，为了免遭意外，当地人把画转移到绥远。解放后送到大同云岗文物管理所保存，1955年始移交给山西省文物管理部门。这堂水陆画，除记载清代二次装裱情况的三幅外，计道释人物画共一百另八幅，各种世俗人物画十二幅，反映当时社会生活的画十三幅。各种世俗人物计有：帝王、妃、孝子、贤妇、烈女、九流百家等。反映生活的有：雇典奴婢、饥荒饿殍、弃离妻子、枉滥无辜、赴刑都市、幽死狴牢、兵戈盗贼、军阵伤残、水漂荡灭等。这些以描绘现实生活为内容的作品，虽旨在渲染人生痛苦、灾难和人世无常，用以劝诱人们皈依佛法，谋求解脱，但是却从侧面反映了当时的某些社会现实。如第164幅，画中着力描绘了饥荒之年，人民衣食无着，疾病缠绵，无复生趣的景象。另外似还曲折地表现了因某种不幸的遭遇以致有的自缢身死，有的举刀自裁。第167幅，是表现在闹市中行刑的场面。一人被杀死，刽子手手提人头；一人跪在刑场上，刽子手举刀欲砍；另一妇人披枷带锁，正被押赴刑场，旁坐一监斩官；云端为被害者的冤魂。第166幅绘

被无辜杀害者的冤魂对残害他们的官吏的报复，此画画得极为恐怖，被害者有的手提自己的头颅向仇人掷去，有的揪住仇人殴打，被殴打的官吏，魂飞魄散，仓皇欲逃。在这幅画中观众可以感到作者对被害人的深切同情，和对杀害无辜的统治者的切齿痛恨，而且使这种感情表现得淋漓尽致。其主题思想虽然是劝善儆恶，但由于对封建社会中黑暗统治的无比愤怒和仇恨使作者得以通过大胆的想像，对那种恶势力进行无情的鞭挞，让在“阳世”受尽残酷迫害的善良人民借助于超自然的力量来报仇雪恨。而使那些受报的贪官酷吏，威风扫地，狼狈不堪。它在观众中所唤起的共鸣远超过宗教的感染力。在封建社会中兵匪不分，如画168—170幅画中所绘杀人越货的匪徒都是身穿铠甲，人马精壮的官兵，其残暴过于盗贼，令人发指。第163幅描写被弃的妻子和被典卖的奴婢的悲惨遭遇。第171—172幅写残军败将，弃甲曳兵而逃，有的背负受伤者，步履艰难。近景为被焚的房舍，有三人被困于一片火海之中，匍匐呼救，挣扎待毙，反映了战争给人民带来的灾难。第178幅画人民遭受水灾的悲惨情景。以上一些例子，说明民间画家以人民生活为创作源泉，同情人民的不幸遭遇，有意无意地揭露了封建社会的种种黑暗，谴责了统治者的无能与残暴。这部分画为数虽然不多，但都是当时社会现实生活真实而生动的写照。“动人春色不需多”，它们是这堂水陆画中最富有历史价值和艺术价值的杰出作品。

其次为人物画，作者根据各种不同人物的身份予以刻画，对男女老少、正邪美丑，均能表现得恰如其分。如帝王、后妃都画得面容丰腴，体态端庄，服饰华丽，色彩秾艳，表情矜持；武臣将士则着重表现其勇猛威武的神情；画僧、尼、道、冠则外表虔诚，内心恬淡，缁衣道貌，落拓不群；儒者、贤士和文人画家，各具情态，儒者或着各色官服，或穿便装，褒衣博带，负琴背剑，仪态雍容。内中一画家，手持画像一幅，正与人把臂攀谈，表情生动。九流百家，包罗尤广，上画士农工商、医卜星相。士负剑；农荷锄担食；工为木工，背负工具；商为挑担小贩；医人、卜者均有明显的职业标记，一望可知。下为戏剧、百戏演员。戏剧人物包括生旦净丑末，生着圆领长袍，翘翅幞头，手执书卷；旦着小袖上衣、短裙，下露纤足；净上身裸体文身；丑短须浓眉，头戴短舒翅幞头，身着长袍；末则长须裹巾，身穿补缀长衫。百戏人物，装束奇特，或穿外氅，或披狮形外衣，或背长鼓。一壮士头裹巾，上身赤膊，下着短裤；手持三环，旁立一侏儒，双手抱一小口高体瓶；中一人身穿圆领皂袍，手中握笔，正在与人交谈，似为班主。这幅画，人物种类繁多，对研究中国古代社会风俗、社会经济状况、服饰、戏剧等都有重要的参考价值。

古代人物画在我国有着悠久的历史传统，作画时通常总是遵循着一定的程式，如“画人物必分贵贱气貌，朝代衣冠。释门有善功方便之颜，道像具修真度世之范，帝王崇上圣天日之表，外夷得慕华钦顺之情，儒贤见忠信礼义之风，武士多勇悍英烈之貌，隐逸识肥遁高世之节，贵戚尚纷华侈靡之容，天帝明威福严重之仪，鬼神作醜醜驰驱之状，士女宜秀色姝媚之态，田家有醇氓朴野之真。”（宋郭若虚《图画见闻志·论制作规模》）这种按人物身份、职业之不同，来规定应赋予的外部形象特点和内在的精神气质的表现方法，虽也有其正确的一面，但是却存在着很大程度的局限性，特别是容易使人物的形象表现流于概念化，因为只强调了不同阶层人物的共同特点而忽略了具体人物所当具有的因人而殊的个性特征。作为以道释人物为主的水陆画，当然也未能避免这种不足。特别是画佛、菩萨像时，作者谨循旧规，不敢轻越雷池。如第43幅天藏菩萨与第98—99幅九天后土圣母诸神众，作者采用高古游丝细描手法，人物服装衣纹流利婉

转，形象端凝静穆，温文慈祥，虽然表现了菩萨神女的“庄严妙相”，但难免“千人一面”，缺乏对人物个性特征的有力刻划。在画其它神道时，作者就比较敢于发挥想像力，如画明王诸幅，明王为菩萨的变相，受如来教令，降龙伏虎，捉妖擒魔。明王均现愤怒像，三头六臂，于熊熊烈焰之中，手执法器，足踏妖魔，裙、带飞舞，整个画面，气势磅礴，充满了炽烈的气氛。写明王则体态雄强，发竖目张，凛凛威风。匍匐于明王足下的妖女、猛兽，体形很小，神态惊恐，愈益衬托出明王的孔武与“法力无边”。至于罗汉的形象，描绘得尤为生动。为了表现人物的个性，作者非常注意环境的烘托，如罗汉的背景多以青绿山水相衬，山势嵯峨，瀑布湍湍，流入嶙峋的山石间；古树虬屈，老干纵横，枝叶繁密，亭亭如盖。似以谧静幽深的环境来表明适合修炼。各幅多画二、三罗汉和侍者，罗汉形象富于变化，具有各不相同的特点。从中可以看出有的是中原人，也有域外人，姿态举动各不相同，或坐或立，或读书，或写经，或禅定，或受参谒。少者潇洒倜傥，老者古貌清奇。在山石花木间还点缀着前来献果听道的猿猴、狮、虎，这些猛兽都画得驯良温顺，依依于罗汉足下。无疑，作者是为了表现他们皈依佛教以后本性的改变。如第39—40幅阿氏多、茶畔陀迦尊者，画一青年罗汉坐于禅床之上，一手持书正在会心阅读，旁一童子捧书侍立。另一深目高鼻的老年罗汉，伏案写经，目光集中在经文上，全神贯注，状甚虔诚，看上去很象学养邃密的文士。一童子侍立于侧，一幼狮昂首摇尾趋于案前。整个画面给人以静谧安闲的感觉。主要人物的内心活动，则通过对面部表情的入微刻划反映出来，足令观者为之动情。

画中诸天多作女性形象，如第48—49幅大梵天，共画十位天人，长者端庄，曲眉丰颊，雍容自若；少者淑媚，婀娜多姿。各人的装束也极华丽，有的头戴宝冠，身缀璎珞，肩披披帛，袒露胸臂。有的靓装艳服，长裙广袖，衣带飘举。人物虽多，但由远至近，排列有序，繁而不乱，恰似从九天云霄中冉冉降临。

这类神、佛、仙女画，原无生活依据，加以又受到程式化的束缚，一般说来不如世俗人物表现得那样传神生动。民间画师最善于表现他们所熟悉的各种类型的人物，善于通过细微的动作和表情来刻划人物的内心状态和性格特征。如第159—160幅孝子顺孙等众，画分上下两层，上层共五人，一男子身负老妇，其余挑担背筐，仓惶逃遁，后面似有追兵追赶。下层十二人，似为几个不同家庭的成员，其中三个老人步履艰难，子孙从旁小心搀扶行进；一少妇怀抱婴儿，婴儿依偎在母亲的胸前，母亲对怀中的婴儿充满了爱抚之情。这幅画表现了“哀哀父母，生我劬劳”的主题，描绘了普通人民父母与亲子之间的深情，青年母亲的慈爱和子女对老亲的体贴与关怀，都表现得恰如其分，自然而真实。第163幅雇典奴婢、弃离妻子也是上下两层，上层为被休弃的妻子临行时回顾幼子，不忍离去掩面悲啼的情状，其子则紧紧抓住母亲的衣裙，不肯放手。作者着力刻划母子被迫生离的悲惨情状，用以谴责男子的薄幸与无情。下层画面为典雇奴婢，三个未成年的奴仆，衣衫褴褛，瘦骨伶仃，双手被缚，颈系长绳。典雇者正在检看卖身契文书，其志得意满的神情正与奴婢的凄惶无告形成了鲜明对比。第164幅饥荒饿殍、病疾缠身、自刑自缢，描绘人民由于荒年和各种原因所遭受的痛苦，有的已被迫轻生，魂归离恨天；有的尚在苦难中挣扎，如骨瘦如柴的饥民，被疾病折磨得无复人形的儿童，奄奄待毙，状极凄惨。画家用杈丫枯树大斧劈皴法画山水配景，用运笔急遽的战笔水纹描法画饥民的衣纹，更增加了悲惨的气氛、并有一赤身裸体面目狰狞的恶鬼赫然立于众人之中，似乎正在等待着这些人的死亡。第178幅身殒道路客死他乡、水漂荡灭一幅，下层为水灾遇难的人

们，有的已被溺死，漂尸中流；有的正在水中挣扎呼救；有的虽已死里逃生，但衣履不周，房舍全无，四顾茫然。这类反映民间疾苦的作品，是明代封建社会下层人民生活的真实写照，若非对处于水深火热之中的人民群众有着深刻的了解和同情，是不可能创作出这样比较准确生动的人物形象和画意的。与其把它们当作以劝戒为目的的宗教画，不如看成为作者借助于宗教绘画的艺术形象，来宣泄自己对下层人民所遭受苦难的深切同情与愤慨。

从这些画幅中，可以看出作者所刻意描写的人物、周围的环境以及人物之间的矛盾等都是为了渲染气氛，突出主题，以期达到较为理想的艺术效果。至于绘画的技法、笔墨、着色、塑造形象的功力深厚自不待言，而布局、结构和意境的创造也颇具匠心。清人所说“妙相庄严，非寻常笔迹所同”“诚名贤之留遗，非俗师之所能”固然带有一定的阶级偏见，但仅就艺术上的造诣而言还是信而有征的。

这堂水陆画据康熙乙酉（1705年）郑祖侨重裱水陆画序及嘉庆二十年（1815年）唐凯重裱水陆画序的记载，可推定其创作时代。郑序云：“恒城（即大同）自驻防以来，凡寺宇古刹，处处焕然，而宝宁寺尤为美备。寺中相传，有敕赐镇边水陆一堂，妙相庄严，非寻常笔迹所同。但历年已久，而香烛熏绕，金彩每多尘蔽，住持广居立志重新，已非一日。客岁冬募恳将军都统诸大人以暨八旗诸公捐资攒裱，俾向之尘封者，今则光彩倍增，辉煌夺目矣……”。唐序：“郡城之宝宁寺，古刹也，有水陆一堂，中绘诸天佛祖……溯其由来，盖敕赐以镇边疆，而为生民造福者也。其笔墨穷形尽相，各极其妙，诚名贤之留遗，非俗师之所能也……”。

以上郑、唐两序均称此画为“敕赐镇边水陆画”。明代和北方鞑靼、瓦剌时有纠纷，在大同、宣化一带兵戈不绝。正统十四年（1449年）土木之变，英宗被掳北去，京师被围，明廷震动。右玉为明代西北边防重地，宝宁寺正建于天顺四年（1460年）。这一年鞑靼又大举进攻，兵锋直至大同右卫。因此这堂画很可能是天顺年间敕赐给宝宁寺，用以“镇边”的。成画的时间估计也应在这一时期。从画风上看，这堂水陆画的人物多是丰颊厚颐，大部服装为明代制度，偶有元人衣履，绝无清朝装束。服饰衣纹繁复，装饰华丽，设色用大红大绿，具有明代人物画的风格和特点。画中白线均用蛤粉描绘，故至今明亮如新，绝不似清人用铅粉作画，经久便黯然失色者可比。又山西省太原市崇善寺所藏明弘治间佛本行传画册、善财童子画册等的风格也与此画极相类似。因此种种，把这堂水陆画定为明代作品，是比较确当的。

