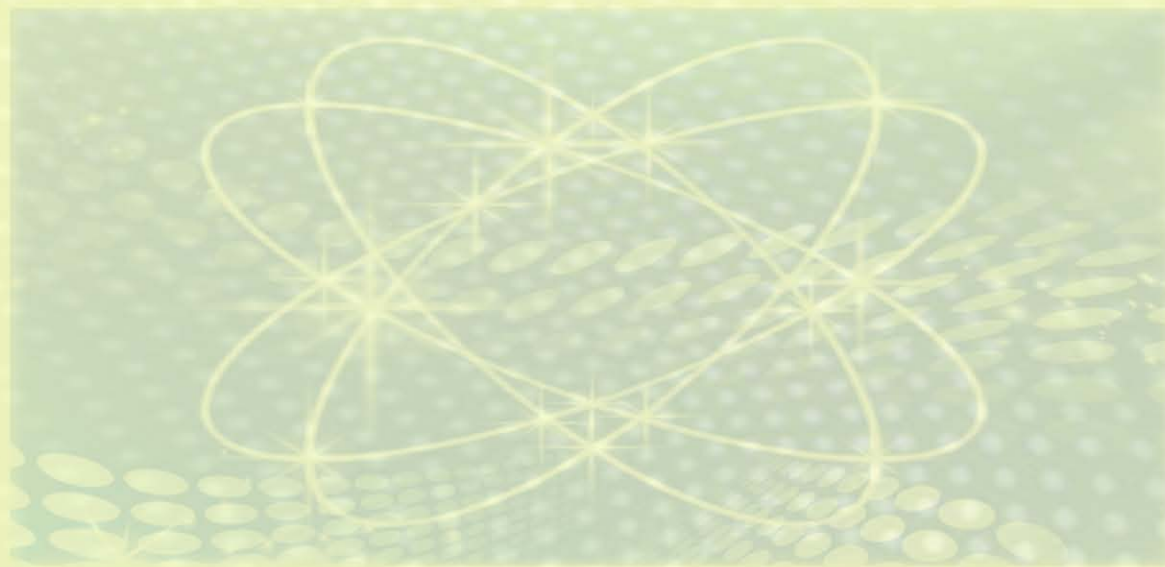


# 民乐水陆画

民乐县文物局 民乐县博物馆 编



敦煌文艺出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

民乐水陆画 / 民乐县文物局 民乐县博物馆编.  
-- 兰州: 敦煌文艺出版社, 2013. 7  
ISBN 978-7-5468-0578-8

I. ①民… II. ①民… III. ①寺庙壁画—民乐县—明清时代—图集 IV. ①K879. 412

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 165080 号

## 民乐水陆画

民乐县文物局 民乐县博物馆 编

出版人: 吉西平

责任编辑: 王森林

装帧设计: 蔡志文

敦煌文艺出版社出版、发行

本社地址: (730030)兰州市读者大道568号

本社邮箱: dhwy@duzhe.cn

本社博客(新浪): <http://blog.sina.com.cn/dunhuangwy>

本社微博(新浪): <http://weibo.com/1614982974>

0931-8773084(编辑部) 0931-8773235(发行部)

精一印刷(深圳)有限公司

开本 880毫米×1230毫米 1/12 印张 12 插页 4 字数 90千

2013年12月第1版 2013年12月第1次印刷

印数: 1-2050

ISBN 978-7-5468-0578-8

定价: 168.00元

---

如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换。

本书所有内容经作者同意授权,并许可使用。  
未经同意,不得以任何形式复制转载。



## 《民乐水陆画》编委会

主任：王春燕 王广庆

编委：王登学 吴 荣 陈之伟 任满宽 夏晓萍

张佐积 周 荣 焦 成 李国瑾 甘雅文

摄影：吴延聚

# 目录

## CONTENTS

- 〇〇一 河西水陆画与敦煌学
- 〇〇五 河西走廊明清佛道绘画的奇葩
- 〇一五 水陆缘起
- 〇一六 释迦牟尼佛(之一)
- 〇一七 释迦牟尼佛(之二)
- 〇一八 无量寿佛(之一)
- 〇一九 无量寿佛(之二)
- 〇二〇 药师佛(之一)
- 〇二一 药师佛(之二)
- 〇二二 多宝佛
- 〇二三 十方佛(之一)
- 〇二四 十方佛(之二)
- 〇二五 观音菩萨(之一)
- 〇二六 观音菩萨(之二)
- 〇二七 观音菩萨(之三)
- 〇二八 文殊菩萨
- 〇二九 普贤菩萨
- 〇三〇 地藏菩萨
- 〇三一 斗姆菩萨
- 〇三二 尊天菩萨
- 〇三三 圆觉菩萨(之一)
- 〇三四 圆觉菩萨(之二)
- 〇三五 韦陀菩萨
- 〇三六 元始天尊
- 〇三七 灵宝天尊
- 〇三八 道德天尊
- 〇三九 雷祖应元天尊
- 〇四〇 救苦天尊
- 〇四一 十方灵宝天尊
- 〇四二 玉皇大帝
- 〇四三 紫微大帝
- 〇四四 天皇大帝
- 〇四五 后土大帝
- 〇四六 酆都大帝
- 〇四七 东岳大帝
- 〇四八 长生大帝
- 〇四九 三官大帝
- 〇五〇 玄灵大帝
- 〇五一 清明上帝
- 〇五二 九宸上帝

- 五三 十大明王(之一)
- 五四 十大明王(之二)
- 五五 十大明王(之三)
- 五六 鬼王
- 五七 护幡使者
- 五八 十二元宸
- 五九 北斗星君
- 六〇 南斗星君
- 六一 东、中、西斗诸神
- 六二 北、西斗诸神
- 六三 南、中、东斗诸神
- 六四 七宿星君
- 六五 五道、四灵、三界诸神
- 六六 十一曜(之一)
- 六七 十一曜(之二)
- 六八 二十八宿(之一)
- 六九 二十八宿(之二)
- 七〇 天龙八部(之一)
- 七一 天龙八部(之二)
- 七二 天龙八部(之三)
- 七四 雷部天将(之一)
- 七五 雷部天将(之二)
- 七六 雷部天将、六甲、六丁诸神(之一)
- 七七 雷部天将、六甲、六丁诸神(之二)
- 七八 三十二天(之一)
- 七九 三十二天(之二)
- 八〇 大罗群仙
- 八一 十类大仙、龙王、大将
- 八二 青龙、朱雀
- 八三 白虎、玄武
- 八四 十八罗汉(之一)
- 八五 十八罗汉(之二)
- 八六 五岳四渎
- 八七 十化星君
- 八八 祖师、天师、文昌诸神
- 九〇 诸天、菩萨、金刚(之一)
- 九一 诸天、菩萨、金刚(之二)
- 九二 天王
- 九三 五老上帝
- 九四 五祖七真
- 九五 五湖四海龙王
- 九六 一殿秦广王
- 九七 二殿楚江王
- 九八 三殿宋帝王
- 九九 四殿忤官王
- 一〇〇 五殿阎罗王
- 一〇一 七殿泰山王
- 一〇二 八殿平等王
- 一〇三 九殿都市王
- 一〇四 十殿转轮王
- 一〇六 十殿阎王(之一)
- 一〇七 十殿阎王(之二)
- 一〇九 六道轮回
- 一一〇 九州社令、十八狱主(之一)
- 一一一 九州社令、十八狱主(之二)

一一二	地府神职(之一)	一二四	功曹、五瘟、太岁诸神
一一三	地府神职(之二)	一二五	五岳、宝公、药叉诸神
一一四	关圣帝君(之一)	一二六	诸大夜叉
一一五	关圣帝君(之二)	一二七	城隍(之一)
一一六	灵官马元帅(之一)	一二八	城隍(之二)
一一七	灵官马元帅(之二)	一二九	城隍(之三)
一一八	黑虎赵元帅(之一)	一三〇	祖师、冥妃诸神鬼
一一九	黑虎赵元帅(之二)	一三一	旷野大将、忠臣烈士
一二〇	灵官王元帅	一三二	因果报应(之一)
一二一	二郎神	一三三	因果报应(之一)
一二二	功曹	一三四	水陆功德序图轴
一二三	尚书、曹、司诸神	一三五	后记

## 河西水陆画与敦煌学

——甘肃河西水陆画调查研究简述

□谢生保

### 一、甘肃河西水陆画调查概述

我对河西水陆画的关注始于1994年。十年来,在甘肃文物局和敦煌研究院文献研究所的大力支持下,先后八次深入河西各县市博物馆调查水陆画的收藏情况,现已基本摸清了河西水陆画的收藏数量和保存现状。

现已发现,河西地区的古浪县、武威市、山丹县、民乐县和天水地区的清水县博物馆共收藏水陆画515轴。

1. 古浪县博物馆收藏明代水陆画一堂42轴,绢画绫裱,保存完好。第一次重裱于明代万历三十一年。第二次重裱于清代雍正六年。原绘时代可能在明代初期。原藏于古浪县泗水堡香林寺。

2. 民乐县博物馆收藏水陆画两堂,共计116轴。其中一堂64轴,绘于明代中期,确切年代待考。绢画绫裱,部分破坏严重。来源不清。另一堂为52轴,布画绫边,绫边已被人撕毁,仅存画面。其制作方法和唐卡相仿。绘于清代康熙三十五年。原藏于民乐县洪水堡弥陀寺。

3. 山丹县博物馆收藏水陆画共计61轴。其中一堂为58轴,绢画绫裱,损坏严重。原绘时代为明代崇祯三十五年。重裱于清代咸丰十年。原藏于山丹县大法塔寺。另有三轴,其中二轴布画绫边,原属于民乐县。一轴为艾黎先生捐赠,来源不清。风格与古浪县的水陆画相似。

4. 武威市博物馆收藏水陆画四堂,共计270轴,但有的不全。

清代康熙五十九年一堂41轴,绢画绫裱,保存完好。画师是本县杨先声等人。画面以佛教人物为主。

清代雍正四年一堂67轴,绢画绫裱,保存完好。画师是本县杨先声等人。画面以道教人物为主。

清代道光十年一堂73轴,版面描金、彩绘、绫裱。画师是本县马僖、马倍。画面以佛教人物为主,描金彩绘精致,保存完好。

民国时期一堂不全,仅有18轴,纸画纸裱,水平较低,损坏严重。来源不清。

另有黑白版画水陆画15轴,时代、来源不清,纸本绫裱,保存完好。

前四堂水陆画可能原藏于武威罗什寺、大云寺、海藏寺、玉皇阁,现一时难以分清。

5. 清水县博物馆收藏水陆画一堂,现仅存24轴,全为道教人物。绘制时代可能在明末清初,来源不清,保存较好。

甘肃各博物馆所藏的水陆画,画幅宽阔,人物高大,画面宏伟。绝大多数画面纵高1.35-1.5米,横宽0.7-0.9米。装裱后的画轴纵高



1.6~2.2 米，横宽 1~1.2 米。据我所知道的信息，甘肃河西地区县市博物馆收藏的水陆画居全国之首，不仅数量大，而且种类多，时代跨度大，从明代初期到民国时期，将近 500 余年。

## 二、敦煌文献与水陆法会

水陆法会曾经是风行中国朝野，历时最长，规模最大，法事最多，仪式最隆重的一种经忏法事活动。距今已有一千五百余年的历史。它始于南北朝，历经隋唐、五代，到宋代形成规模，元明时期达到鼎盛，清代晚期逐渐衰落，到新中国成立之后，国内已基本上消亡。近年来，港台地区和南方等地的一些寺院又有举办，但已不完全按照古代仪轨。有关水陆法会的起源和发展，正史上没有记载，佛教文献中有简略的记载，据传水陆法会始于南朝梁武帝萧衍。但研究者对此记载都持否定态度。多数研究者的观点是：水陆法会形成于宋代。“水陆”之名，始见于宋代遵式撰写的《施食正名》。

关于水陆法会的起源和发展，敦煌文献提供了极为丰富的资料。笔者以敦煌文献为证据，提出两点看法：

### 1. 水陆法会可能起始于梁武帝萧衍

敦煌文献中发现了梁武帝在某次无遮大会的佚文《东都发愿文》。此发愿文经饶宗颐等几位学者考证，是梁武帝萧衍所作。从文后题记知：原卷抄于西魏大统三年五月一日，当是梁武帝大同三年（公元 537 年）五月一日，萧衍尚在世。此卷距创作时间（上限为梁武帝登位之时）最多不超过 35 年。其文风与萧衍《断酒肉文》相似，其中某些内容和语句又与萧衍《慈悲道场忏法》有相似和相同之处。发愿文中某些内容和语句多被后世水陆法会议文模仿抄袭。此发愿文中，梁武帝不仅替他已故先父文帝，已故母亲献后，已故皇兄长沙宣武王，已故二兄永阳昭王，“过去一切尊卑眷属”、“现前一切尊卑眷属”忏悔乞愿，希望他们早离苦难，永居乐土，而且还替“水陆空行一切四生”，“三界六趣一切四生”忏悔乞愿，希望他们脱离苦难，早日成佛。可见此发愿文中已有了水陆法会追荐先祖，超度亡灵的内容。因此，敦煌抄卷《东都发愿文》是水陆法会始于梁武帝萧衍的一个力证。梁武帝萧衍是崇佛奉佛的狂热者，在位期间曾多次举办无遮大会，曾四次舍身寺院，每次都由臣民以万金赎回。只不过那时举办的法会不叫水陆法会，而叫“无遮大会”、“一切会”、“平等法会”、“救苦斋”、“无碍法会大赦”、“慈悲道场”等名称。

### 2. 敦煌唐五代时期水陆法会已具规模，并有了水陆法会之称

敦煌文献佛教寺院范文抄卷中，有一些范文是水陆法会上宣读的仪文，如《启请文》《结坛文》《树幡文》《燃灯文》《礼佛文》《转经文》《发愿文》《回向文》《忏悔文》《斋僧文》《散食文》《放生文》等。这类寺院范文过去研究者大都把他们归属到了《发愿文》中。如黄征、吴伟先生编著的《敦煌愿文集》是目前收录这类寺院范文数量最多，校录最好的一本著作。黄征、吴伟先生把一些水陆法会议文也收录在《敦煌愿文集》是没有错的。从广义上说，“用于表达祈福禳灾及表达赞颂的各种文章都是愿文。水陆法会上各项法事活动所宣读的仪文都具有祈福禳灾，礼敬称颂的性质，因此也应属于发愿文的范围。”从狭义上说，发愿文的种类十分多，用途也十分广泛，可以划分为十几个类别。正如季羨林先生说：“愿文还有一些别的名称，是敦煌文书中的一个大家族。”水陆法会议文是用于水陆法会的一种特殊发愿文，它是敦



煌文书大家族中的一个类别。目前，我已从敦煌文书中检索出与水陆法会有关的文章 50 余篇，100 余个卷号。我用这些敦煌文献证明了三个问题：

(1) 敦煌文献南北朝时期的《东都发愿文》中已出现了“水陆空四生”之称。唐五代时期的卷子中已大量出现“水陆”之称，并明确有“水陆法会”和“无遮水陆法会”的名称，并非宋代始有“水陆”之名。

(2) 敦煌唐五代时期水陆法会已形成规模，官方和民间都修设水陆法会。官办的水陆法会由吐蕃赞普和张曹河西归义军节度使出资，规模大，时间比较固定，在每年春秋两季。民办的水陆法会分两种，一种是“共姓水陆”，由社团和大众共同捐资修设，另一种是“独姓水陆”，由富贵家族一户出资修设。民办水陆法会，规模比较小，因人因事而设，时间也不固定。

(3) 敦煌唐五代时期水陆法会中宣读的各种仪文为宋代水陆法会议文奠定了基础。宋代完善的水陆法会议文是在唐五代水陆法会议文基础上修订编撰的。

### 三、敦煌遗画与水陆画

敦煌藏经洞除出土了五万余件佛教文献和社会文书，还出土了近一千件佛教绘画艺术品，包括绢画、纸画、麻布画、版画、刺绣。其中绢画、纸画、版画数量约占敦煌艺术品的 70%，研究者称此为敦煌遗画。这批珍贵的敦煌遗画发现不久，就被一批外国的“探险家”、“考古学家”劫往国外，分藏在英、法、俄、日、美、印度等国博物馆和美术馆中。近一个世纪来，只有少数中国学者目睹过这批敦煌遗画。由于缺乏资料，中国对敦煌遗画的研究远不如对敦煌文献和敦煌石窟艺术的研究。个别研究者对敦煌遗画的内容、风格、时代作过一些研究，但对敦煌遗画的功能和用途研究却很少。

经过一些学者的研究，大家一致认为敦煌遗画绝大多数创作于唐五代时期。而敦煌文献中的水陆法会议文也创作于唐五代时期。那么敦煌遗画是否就是敦煌唐五代时期水陆法会上悬挂的佛神画？对此问题，本人作了两项研究：

1. 以敦煌唐五代时期有关水陆法会的文献，如《启请文》《结坛文》等，证明敦煌唐五代时期水陆法会上是悬挂佛陀、菩萨、天王、金刚、天龙八部、地藏十王等佛神画像的。

2. 把敦煌遗画同河西发现的明清时期的水陆画，从内容、形式、质地、品类、装帧上的异同作比较，证明敦煌遗画中的一小部分大型挂画，可能是唐五代时期水陆法会上悬挂的佛神尊像和经变画，只不过那时还不叫水陆画，但敦煌遗画是宋代之后成堂完备水陆画的先导。

### 四、敦煌壁画与河西水陆画

敦煌石窟艺术历经北凉、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元十个朝代，一千余年，其艺术风格有着鲜明的时代特点。晚期西夏、元时期的艺术风格与唐宋时期的艺术风格相比，其特点更为显著。西夏、元时期的壁画艺术，一是融入藏传佛教艺术的内容风格，二是融入北方少数民族的艺术风格，三是其融入了中国道教艺术风格，如西夏、元壁画的婆菽仙、帝释天，身着道教人物服饰和中国帝王将相服饰。河西水陆画虽然创作于明清时期，但水陆画中佛陀、菩萨、天王、明王、仙人、金刚等人物形象、艺术风格、绘画技艺，甚至装饰图案、

佛座、菩萨座、山水画与西夏、元时期的敦煌壁画有相似之处。这是什么原因呢？敦煌石窟艺术在元代终止的原因：一是宋代之后，南方沿海水上丝绸之路开通，北方内陆丝绸之路衰败，敦煌石窟艺术的营造失去了经济来源。二是明王朝虽然推翻了元王朝，但无力收复河西走廊全境和新疆地区，便以嘉峪关为界，尽迁敦煌、安西、玉门地区的居民入关，致使敦煌成为域外之地。那些创造敦煌艺术的画师、工匠便回到了家乡，或流落到了酒泉、张掖、武威等河西诸县。为了谋生，便为河西诸县寺院绘制壁面和水陆画。据敦煌研究院的专家根据壁画题记研究证明：西夏、元时期敦煌的一些重要洞窟的优秀壁画是河西画师所绘制，如榆林窟西夏第29窟壁画是甘州（张掖）画师高崇德所画，莫高窟元代第3窟《千手千眼观音经变》是甘州画师史小玉所画。河西水陆画多为本地画师绘制，如武威市博物馆所藏清代初期的3堂水陆画就是由当地画师杨先声、杨先甲、马僖、马倍所绘制。

《武威县志》上有他们的简略记载：“杨元贞善画，其子杨先声亦善画，河西未有出其右者。”“马世忠善画，其祖腾海，至其子生员如飞、如瀚，阅一十七世不徙其业。”马僖、马倍是马世忠的后代。若以50年为一世，“一十七世”可推到唐、宋时期。绘制武威水陆画的杨氏家族和马氏家族可能是曾经绘制敦煌壁画画师的后代和传人，因为民间画师的画稿、粉本、绘画技艺是世代相传的。这就是敦煌藏经洞发现的唐五代时期的敦煌遗画和西夏、元时期壁画风格与河西水陆画相似的原因。河西水陆画可以说是敦煌艺术的延续。河西明清时期的寺院、庙宇在土地改革、大炼钢铁、文化大革命等政治运动中，几乎全部毁灭了。因此，现存的这批河西水陆画，不仅是敦煌艺术史的珍贵资料，也是研究河西佛教艺术史的珍贵资料。从这个意义上说，河西水陆画应属于敦煌学研究的范围，是研究敦煌艺术的一个新课题，最起码可以作为研究敦煌艺术史的补充资料。





## 河西走廊明清佛道绘画的奇葩

——民乐水陆画研究的问题和意义

□ 沙武田 王登学

河西走廊自十六国北凉以来，即是佛教传入中土的主要沃土和必经之地，在中国佛教早期发展史上有重要影响的佛学巨匠如“敦煌菩萨”竺法护、义学大师鸠摩罗什、译经高僧昙无讖等都曾在河西走廊译经弘法，他们的活动造就了十六国北朝时期河西佛教兴盛的花朵，构成中国早期佛教重要的内容，河西走廊也因此而成为中国汉地佛教艺术最早的圣地。现存于武威天梯山、敦煌莫高窟的北凉石窟，成为河西佛教石窟艺术之滥觞。之后的北魏、西魏、北周时期，沿河西走廊从东到西，大大小小的石窟寺开凿营建，有武威天梯山石窟、张掖肃南金塔寺、马蹄寺石窟、民乐童子寺石窟<sup>①</sup>、酒泉文殊山石窟、玉门昌马石窟、敦煌莫高窟、西千佛洞、南湖石窟等石窟群，蔚为大观，形成十六国北朝时期佛教在汉地传播发展的一大景观，甚至可以认为是中国历史上宗教发展的一大奇观，也因此而使得这一时期河西的佛教艺术成为中国佛教艺术研究颇具特色的阶段、内容与题材，宿白先生总结之“凉州模式”及其与大同云冈石窟之关系<sup>②</sup>，彰显出河西早期石窟的意义和地位。其后隋唐大一统时期，河西走廊作为丝路重镇，佛教石窟艺术得到更进一步的发展，以莫高窟为代表的隋唐洞窟群可为印证。晚唐五代宋初河西张氏、曹氏归义军及其后归义军与甘州回鹘共存时期，石窟艺术仍在发展。到了西夏元时期，随着藏传佛教的进入，河西佛教艺术进入一个新的时期，藏传佛教绘画成为河西佛教艺术表现的重要内容，也是整个藏传绘画独特的一页。但是“夕阳无限好，只是近黄昏”，河西的佛教石窟随着陆上丝路的衰退、河西经济的变化、明代以嘉峪关以东为中心的政治和军事退守等一系列客观因素的影响，整个河西的发展远不如前，佛教艺术也开始走下坡路，以莫高窟为代表的敦煌石窟群也基本上停止了正常的营建工作，到了明清时期只有偶尔的维修加固、重绘再塑，属于原创性的开窟活动没有继续下来。

需要引起我们注意的是，以上对河西佛教石窟艺术作为主线索的勾勒，并不表明以上历史时期，河西走廊佛教艺术品只有石窟艺术。事实上，除石窟建筑、壁画、彩塑艺术之外，从敦煌写本可知，寺院、佛堂、兰若等壁画彩塑也历代不绝，另有刺绣、绢画、麻布画、纸本画、版画、拓塔、拓佛、印沙佛等更加广泛形式的佛教绘画<sup>③</sup>，共同构成各历史时期河西走廊佛教艺术的万神殿。

到了明清时期，河西佛教仍在延续，佛教绘画等艺术也仍在继续，汉藏佛教及其艺术仍多有表现，只是表现的形式、绘画的内容等相比之前各历史时期发生了较大的变化。其中供水陆道场水陆法会使用之水陆画的大量绘制，构成这一时期河西佛教新的图像题材和全新的佛教绘画

艺术表现形式，现藏于武威、民乐、古浪、山丹、高台等博物馆明清时期的水陆画，即是新的宗教信仰时代背景下产生的艺术作品。对于这些珍贵的水陆画，以敦煌研究院已故谢生保研究员的调查、介绍、说明和研究为代表，初步的情况已为大家所熟知<sup>④</sup>。

民乐县博物馆藏水陆画原保存于当地洪水堡弥陀寺，1953年拆除寺院时移交县文化馆，1989年入藏新成立的县博物馆，计116轴，其中明嘉靖以前绘制的有64轴，康熙年间绘制的有52轴，均以绢、布为本，用金银粉、石青、石绿、朱砂等矿物颜料描绘，颜色至今仍鲜亮如初，十分珍贵<sup>⑤</sup>。据相关画面的文字题书可知，现存博物馆的民乐水陆画的绘制时间是清楚的，分别为明嘉靖之前和清康熙年间。另一方面，既然博物馆所藏水陆画是来自弥陀寺，据当地老人回忆，弥陀寺有三教造像，因此属三教融合寺院，表明了民乐水陆画在归入弥陀寺之后作为三教水陆法会使用的用途和性质特征，保存在寺院，应该是寺院做水陆道场所使用。戴晓云博士曾指出：“水陆画中的神祇尽管包罗万象，似乎把道教、民间信仰中稍有影响的神祇都收入其中，但这些神祇是在长期的儒、释、道和民间信仰的大融合中进入佛教的，实际上已经是佛教神祇；水陆画中出现的儒教历史人物是水陆法会的超度对象，和孤魂一样，正在地狱中等待超度。”<sup>⑥</sup>她把学界一般认为是儒、释、道三教的水陆画归入佛教绘画，是有其一定的道理的，但是具体问题应该具体对待，各地的情况或有不完全相同之处，像民乐水陆画的宗教性质就不能一概而论。无疑，原藏于民乐弥陀寺的水陆画，至少在入藏弥陀寺之后应归入民乐明清佛教绘画<sup>⑦</sup>，是研究明清时期河西和民乐本地佛教的重要内容。只可惜，弥陀寺在地方文献中仅存有限之记载，民国三十八年创修《民乐县志》中载有的一张民国三十八年民乐县城主要建筑分布图中有弥陀寺图注，进县城东城门北为一天主教堂，紧靠天主教堂为弥陀寺。弥陀寺，位于洪水城东北角，明洪武六年修建（1373年），比洪水城修建早154年，而洪水城建于明嘉靖八年（1527年）。故民间有“先有弥陀寺，后有洪水城”之说。寺内大殿塑释迦牟尼佛像，侧殿塑菩萨、十八罗汉，西院内塑道教祖师，还有后院、文圣楼等，是儒释道三教合一的寺院。新中国成立前曾设救济院，新中国成立后为县供销社库房，之后拆毁修建供销社家属院。要考察清楚这些水陆画详细的情况，似有必要对其建制和历史沿革作详细的考察，或对我们认识这一批水陆画有重要的参考和借鉴意义。

包括民乐水陆画在内的河西地区明清时期的水陆画的流行，无疑是研究河西佛教、道教、民间信仰及其艺术的重要资料。非常有趣的是，学术界一般把敦煌石窟艺术的下限定在元代，虽然有争议<sup>⑧</sup>，但是毕竟以莫高窟为代表的敦煌石窟到了元代之后确实就基本上停止了营建，个别的维修重绘也拙劣不堪，无法纳入精美的敦煌艺术体系当中。而从明代兴起于河西的水陆画则别开生面，给走入没落境地的河西佛教艺术注入新鲜的血液<sup>⑨</sup>，确有“柳暗花明又一村”的感觉，其实也可以认为是河西佛教道教艺术特别是绘画艺术延续的重要标志和主要内容。因此，从这个意义上讲，民乐等地所藏明清时期的水陆画有着重要的历史意义。

鉴于以上的原因，河西地方学者多把明清时期的水陆画归入敦煌艺术的延续，包括专门研究过河西水陆画的谢生保研究员等均主张这些水陆画的作者为来自敦煌、原是敦煌壁画艺术制作者的画工、画匠及其他人的后人<sup>⑩</sup>，以至于民乐地方学者称民乐水陆画为“可移动的敦煌壁画”。我觉得这种说法值得讨论。首先，水陆画和敦煌壁画之间没有直接的关系，二者在佛典依据、题材内容、表现形式、功能用途等各方面都是不一致的，可以说差别很大，甚至可以说完全不同路。其次，即使考虑到佛教绘画绘制技艺的延续性，事实上除敦煌以外的河西其他地





方，在历史时期佛教绘画艺术也并没有中断，石窟、寺院等绘画均有延续发展，只是没有敦煌如此规模集中而已。第三，明清时期兴起于河西的水陆画，是全国佛教大背景下的产物，因为这一时期水陆画异军突起，在国内各地十分兴盛，河西也没能例外。另一方面，据民乐和武威水陆画相关题记文字记载，河西水陆画中另有一部分最初应属道教水陆画的范畴，则和敦煌壁画的关系更加地不沾边了。因此，我们认为包括民乐水陆画在内的河西水陆画的画工画匠们，应该与敦煌壁画画工群体及他们的后人没有关系，当然并不能否认其中有来自敦煌的可能性。事实上，一般而言，各地流行的水陆画的绘画者，应该就是本地的画工画匠。民乐水陆画中有一幅关云长像，榜书记载为：洪水画工，弟子王自聪室人刘氏，兄王自登嫂周氏，男王璘、王琇、王珍（图1）。对于这些水陆画画稿的来源，应该是从内地而来。从现存山西、河北等地水陆画的情况试可分析，河西水陆画的粉本画稿即是来自于京城或河北、山西一带，张掖大佛寺保存有明清时期的陕西商会和他们的戏楼建筑，说明河西和内地交往的频繁，水陆画粉本也会随之传入河西各地。

我们知道，水陆画的佛典依据，即是出自《拔救面然饿鬼出离地狱陀罗尼经》的记载：佛弟子阿难夜梦面然饿鬼向他乞食，若不给食，三天之后阿难也会像他一样坠入地狱。于是阿难向佛求救，佛讲了修设水陆道场的方法和拔救面然饿鬼的咒语。民乐康熙年间水陆画中即有《水陆缘起文》一则（图2），与经典所记一致，全文照录如下：

昔者阿难，独居静处，于中夜时，见一饿鬼名曰面然，白阿难曰：汝后三日，生我趣中，能于百千那由他恒河沙饿鬼，并百亿婆罗门仙，各施一斛饮食，并为我供养三宝，汝得增寿，我得生天。阿难白佛，求免斯苦，世尊为说一切功德光明无量威德大施罗尼出救面然鬼王经。此是水陆因缘最初根本，然未有水陆之名也。梁天监二年正月十五日，夜梦一神告曰：六道四生受大苦恼，何不作水陆大斋而救拔之？帝问沙门，咸无知者。唯志公劝帝曰：广寻经典，必粗有缘。乃取藏经于法云殿，躬自披览，辄造仪文，三年乃成。帝建道场于初分时，亲捧仪文，悉停灯烛而向佛曰：若此仪文理协圣凡，利兼水陆，愿礼拜起处。祈止灯烛不灭自明，或体未详，利益无状，所止灯烛悉暗如初。言讫，投地一礼，初期灯烛自明；再礼宫殿震动；三拜诸天雨花。天监四年二月十五日，于金山寺依仪文修设，帝亲临地席，诏祐律师宣文，可谓利洽幽冥，泽及飞走矣。周隋两代，此文不传。至唐咸亨中，西京法海寺英禅师，一日方长独坐，有异人衣冠甚伟，足不履地，来谒英公：弟子知六道水陆斋仪，

图1 民乐画工题记水陆画关圣像



图2 水陆缘起文



可以利益幽冥。自梁武帝歿后，因循不行。今大觉寺有吴僧义济，得此仪文，久在篋笥，殆欲蠹损，愿吾师往以求来，二月十五日于金山寺如法修设，苟释陛下，敢不知报？英公许之，异人乃去。英公躬往大觉寺，果有吴僧义济，得此仪文即归，以期日于金山寺亲临道场。修设既毕，异日达曙，向者异人与类辈来谢英公曰：弟子即秦庄襄王也。又指异徒曰：此范雎、秦穰侯白起、王翦、张仪、陈轸，皆秦臣也。咸坐本罪，幽囚阴府，大夜冥冥，无能救护。昔梁武于金山设此斋时，前代纣王之臣皆免斯苦，弟子尔时亦暂息苦，然以狱情未决，不得出离。今蒙吾师设斋，弟子与此辈并列诸侯等，皆承善力，将生人间，虑世异国殊，故此来谢。言讫遂灭。自是仪文布行天下，作大利益。

后面有功德主姓名、施舍资助时间、寺院功德等文字题记如下：

功德主三十人（略）。

大清康熙三十五年岁在丙子九月，林钟弥陀寺主持宗玺、宗善、宗玉，徒雪帆，募化十方七分，自舍资财三分。

值得注意的是，民乐水陆画中另有一幅面然鬼王像（图3），正是水陆画缘起的图像记载。此画非常重要，是我们在其他水陆画中不多见的图像。笔者不谙水陆画，就我们个人所见所知，此类面然鬼王画像在水陆画留存较多的山西、河北壁画中也不常见，显示出民乐水陆画的重要性。此幅画正面附有一段文字题记，亦非常重要，录文如下：

设立洪邑旧有黄箬神像六十二轴，不知何朝何代绘画，有北街张洪才家堂经理，因为堂房破损，风雨透漏，将神像破损不堪。有三坛道众施舍布施大钱四千文，将黄箬神像请至道德会供奉。于同治十年设供黄箬，讽经建醮，收入众姓香赠钱项。除费过，净余剩大钱一十串有零。道众举心发愿，洗裱神像十阵。壬申之岁，有东西街客商捐助布施，将神像俱以洗裱，新显善果完隆，今将收来布施并费过钱项数目，一应开列于后，以垂永远不朽云尔。收东街众客商捐助大钱二十五千文，收西街众客商捐助大钱一十五千文，收金毓湖募化西川各乡堡、寨布施大钱四千四百文，收铁匠众等捐助大

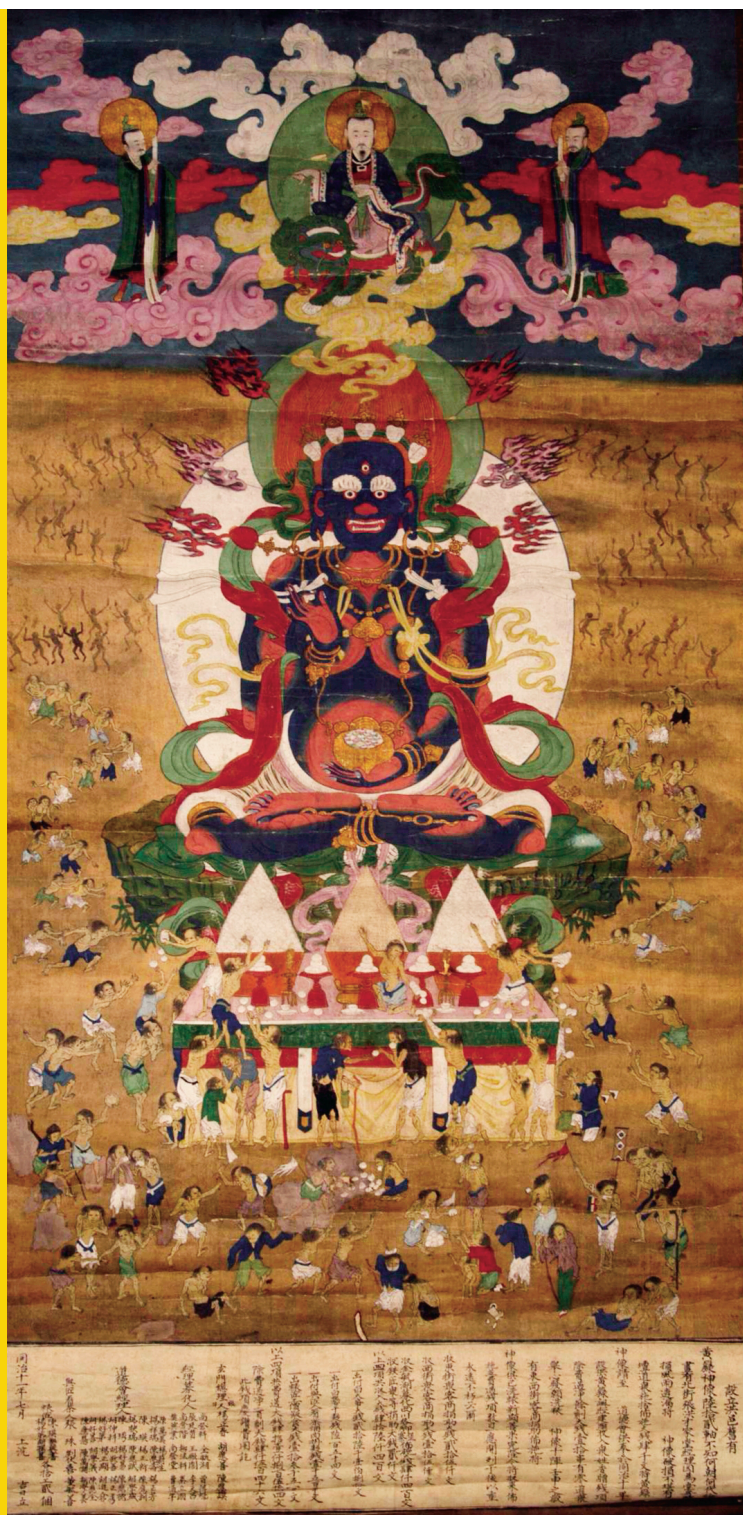


图3 面然鬼王像





图4 敦煌绢画五方佛曼荼罗

这则题记文字，将民乐水陆画的主要来源和保存使用情况做了大致的交代，最初的62轴“黄篆神像”保存于民乐北街张洪才家堂，后来由于张洪才家堂破损漏雨，致使神像受损，于是在同治十年（1871年）之前由当地的“三坛道众”资助把神像移到“道德会”供奉。同治十年利用这批水陆画“讽经建谯”，利用收到的香火钱洗裱神像“十阵”。第二年壬申之岁（1872年）收到“东西街客商”等的捐助，于是把62轴神像“俱以洗裱”。这62轴水陆画的制作年代根据数字和博物馆公布明代绘画的数量基本一致，推测有可能即是明嘉靖以前作品，最初在私人家堂保存，后入“道德会”，最后不知什么时间入洪水弥陀寺，和清康熙年间的52幅合在一起，共同构成弥陀寺水陆道场法会使用“水陆帧子”。

这样就提出新的问题，该处同治年间洗裱功德题文明确把此62轴神像称为“黄篆神像”，显然非佛教水陆画，而是道教谯会使用，后再入“道德会”供奉，仍不离道教性质。但是康熙年间作品则明确记为“水陆缘起”，此“水陆”之词无疑属佛教性质。因此看来弥陀寺后来把本来分属佛道的“水陆道场”和“黄篆斋会”的神像合在一起，最后归入三教合一的寺院，确是水陆画演变史上的趣谈，也是我们研究水陆画宗教属性的重要资料，有必要深入地研究。或许也从另一个方面表明明清时期河西佛教民间化、大众化的深入，因为这一时期水陆法会盛行于民间，成为民间以佛教信仰为主的宗教信仰的主要内容。

金维诺先生根据《益州名画录》和《图画见闻志》有关晚唐张南本在成都宝历寺画水陆图像的记载，指出水陆画应该在晚唐时已形成体系<sup>②</sup>。黄休复《益州名画录》：“张南本者，不知何许人也。中年寓止蜀城。工画佛像人物、龙王神鬼……僖宗驾回之后，府主陈太师于宝历寺置水陆院，请南本画天神地祇、三官五帝、雷公电母、岳渎神仙、自古帝王。蜀中诸庙一百二十余帧，千怪万异，神鬼龙兽，魑魍魑魅，错杂其间，时称大手笔也。至孟蜀时被人模拓，窃换真本，鬻与荆湖人去。今所存，伪本耳。”<sup>③</sup>所记载确与现今我们看到的明清水陆画内容相一致，应该说金先生的判断是有道理的，因此戴晓云博士主张水陆画到晚唐时已十分成熟。张南本所画水陆诸像是在宝历寺水陆院，无疑属佛教水陆画。民乐水陆画中明代的属道教黄篆神像，康熙年间的属以佛教为主的水陆

钱二千文，以上四项，共收入大钱四十六千四百文。一出付白大纸大钱二十六千一百八十文，一出付白矾干面钱六百五十四文，一出付与匠人看茶酒肉挂面钱一千五百二十文，一出付裱匠工价饭食大钱一十三千五百文，以上四项共费过，大钱四十一千八百五十四文。除费过净实剩大钱四千五百四十六文，此钱项庆赞费用讫。<sup>①</sup>

钱二千文，以上四项，共收入大钱四十六千四百文。一出付白大纸大钱二十六千一百八十文，一出付白矾干面钱六百五十四文，一出付与匠人看茶酒肉挂面钱一千五百二十文，一出付裱匠工价饭食大钱一十三千五百文，以上四项共费过，大钱四十一千八百五十四文。除费过净实剩大钱四千五百四十六文，此钱项庆赞费用讫。<sup>①</sup>



图5 敦煌绢画引路菩萨图



画，但明代部分仍有相当一部分是属于佛教尊像，因此仍然显示出水陆画内容兼具佛道并三教合一属性的事实。对于河西道教的情况，研究并不多，学术界也不十分清楚，因此这批“黄篆神像”的存在，也为研究明清时期河西道教历史提供了重要的资料。谢生保先生在研究河西水陆画时一味强调水陆画的佛教属性，现在看来似有必要做进一步讨论的必要。因此分清河西现存水陆画的宗教属性，对于我们认识河西明清宗教、河西水陆画的性质等均有重要的意义。

其实对这个问题的误解，在河西走廊，仍然存在如何理解敦煌一些绘画性质的问题。谢生保先生分别在《敦煌文献与水陆法会》、《敦煌遗画与水陆法会》两篇文章中强调了敦煌一些文献和藏经洞绢纸等绘画与水陆法会的关系，就遗画而言，把其中的药师佛、引路菩萨像、行道天王像、地藏十王图归入水陆法会挂画类。虽然从理论和时间上这种联系是可以成立的。但是若仔细推敲，则可能会有完全不同的结论。戴晓云博士已经在其大作《佛教水陆画研究》中指出敦煌文献中的“无遮法会”与水陆法会的不同关系，不能混为一谈。我们同意她的观点。为了进一步强调敦煌遗画与水陆法会无关的讨论，在此仅就敦煌遗画中与水陆画最有联系的地藏十王图、引路菩萨做些比较，即可知二者之不同性质：

第一，敦煌藏经洞遗画基本上是属于有明确供养关系的供养功德画，供养人画像与功德题记均是清楚的（图4），是独立的供养功德画。而水陆画基本上不画供养人。虽然有的会有赞助功德人题名，但是绘画非独立作品，总是一组中的一部分。敦煌遗画中出现的大量供养人画像，与水陆画施舍功德关系有明显的区别。水陆画画的是有组合关系的一组画，而敦煌遗画的组合关系并不明确，或者说是没有组合关系的。

第二，水陆画的主要功德是在法会时挂起来超度亡灵，而敦煌遗画的主要功德是供养，只为功德主负责。即使是敦煌最有可能与水陆会有关



64-1 十王經畫卷全圖 Whole painting

图6 插图本敦煌十王经





图7 敦煌地藏十王变绢画



图8 民乐水陆画地狱十王图

的引路菩萨图，我们从供养人题记可知，完全是功德主为自己的“亡父”或其他亲人所画，且需要引入净土的亡灵也是画在了画面上（图5），显然是有针对性的。而水陆画一幅画往往是多次使用，并不针对某一个人。

第三，敦煌文献中常见的启请法会及其悬挂的图，多是佛教的无遮法会或散食坛，而非水陆超度法会坛，在宗教功能上是有区别的。像敦煌的卷轴插图本十王图（图6），显然是不能用于悬挂的。

第四，敦煌的地藏十王图突出表现的是以地藏菩萨为主的十王审判和六道轮回的思想（图7），一幅画面集中有地藏菩萨、十王、六道、道明和尚、金毛狮子，显然是和《佛说地藏十王经》等相关经典的关系更为密切，其佛教思想更为浓厚。而水陆画中的十王图十王则是分开的，每王正面主要表现的是地狱受难场景（图8），显然是在强调法会时需要超度亡灵的因果报应关系。

最后，谈一下河西水陆画与北水陆的关系。

水陆法会在佛教史上本来分为北水陆和南水陆，但由于种种历史原因，北水陆法会的修斋仪轨长期失考在佛藏外，因此近现代学者们对水陆法会（包括图像）研究时未把南北水陆分开，而是笼统以《法界圣凡水陆胜会修斋仪轨》作为举办水陆法会的唯一参照和研究现存明清水陆画的