寶寧寺水陸畫的繪畫製作年代與賞賜年代探究

A study of the Dates of the Execution and Bestowal of the Shuilu Painting of Baoning Temple

陳俊吉

Chen Chun-Chi

臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士

摘要

寶寧寺水陸畫在明代宗教繪畫史及人物畫史上，占有極重要歷史地位，但是此套水陸畫究竟繪於何時？賞賜於何時？目前學界眾說紛紜並沒有統一的看法。

因此筆者將對各學者提出的觀點進行探討，並且配合文史資料與畫作的佐證，探究出此堂水陸畫的確切的繪至年代與賞賜時間點，解決寶寧寺水陸畫在歷史上長期困惑的謎團，以還原歷史真相。

經過本文探討後得知，寶寧寺水陸畫是作爲「鎮邊」政治目的所賞賜的，賞賜時間點極可能在天順四至八年之間（1460-1464）的某一年所賞賜。而寶寧寺水陸畫極可能繪於明英宗、明代宗時期（1436-1464）之間的某一段時間點。

【關鍵字】寶寧寺、水陸畫、鎮邊

一、前言

在明代北方與蒙古疆界時常發生，和韃靼與瓦剌兩部族兵戎相見，尤其以明英宗十四年（1449）所爆發的「土木堡之變」，更是震驚朝野，明英宗更在此事件成爲階下囚。

而在山西右玉爲明代北防的軍事要地，在城中的寶寧寺藏有一堂[1]水陸畫，此堂畫作畫風細膩、用色大方活潑、富麗堂皇，具有相當深厚的歷史價值。但是此套水陸畫究竟繪於何時？賞賜於何時？目前學界眾說紛紜並沒有統一的看法，例如在繪畫年代上就有：繪於元代、元與明的組合、明英宗時、明代宗時、明武宗時…等不同說法，但歷史的真像只有一個，那到底是爲何需要進一步的探討研究。

筆者將重把目前學界的說法，分別加以釐清探究出歷史的本來面目，希望可以解決寶寧寺水陸畫在歷史脈絡上兩大棘手的問題，製作時間點與賞賜年代。

二、寶寧寺歷史沿革與水陸畫

（一）寶寧寺的地理位置

寶寧寺俗稱大寺廟，位於山西晉北與內蒙古自治區相接的右玉舊城內，今稱右衛鎮（俗稱右玉舊城。而中共建國後在其南方 25 公里處又建了新市鎮名爲右玉縣，此城俗稱爲右玉新城。）寶寧寺創建於明代天順四年（1460），位於右玉舊城的城關鎮內東街北側。右玉自古以來便常是中國北方邊陲軍事重鎮，爲明長城防禦的中段要塞。在右玉縣有一座重要的古代關隘口爲「殺虎口」是，通往「口外」的險要關口，明代時期此地戰事頻繁兵戎相見，時時上演。[2]殺虎口距離右玉舊城約爲 10 公里路，爲明代塞北重要隘口，在清代雍正 11 年（1733）刊本《朔平府志》中，有當時漢軍八旗官兵建威將軍申慕德在雍正 9 年（1731）所寫的序文云：

[1]「堂」是古代對「一套」水陸畫的名稱用語。

[2] 孔有生，〈寶寧寺水陸畫的歷史沿革〉，《文物世界雜誌》，第 5 期（太原：文物世界編輯部，2002），頁 62。

「長城以外，蒙古諸蕃，部落數百，種分為四十九旗，臣其酋長，而撫其民，入其通貢往來必道於邊關，而殺虎口乃直北之要衝也，其地在雲中之西，扼三關而控五原，自古稱為險。」[3]

殺虎口爲山西中原與漠南的通銜要道，是通往蒙古呼和浩特、林格爾等大城的必經之路，產生許多因貿易而致富的晉商傳奇故事，其地理位置可見（圖 1）。[4]從上述申氏所說的：「扼三關而控五原，自古稱爲險。」可見此處爲蒙古進入山西的必經之路，以及軍事控制的重要關隘之口，殺虎口一面缺口、三面環山（東面塘子山，西面傍大堡山，北面依雷公山），山勢陡峭而聳峻，形成天然關隘，地理位置十分險峻。



圖 1 山西省右玉地理位置圖

（二）右玉的歷史沿革

明代建國初期就對右玉有積極的防衛與治理，從洪武四年（1371）在大同府設立大同都衛，洪武八年（1375）改爲山西行都指揮使司。洪武二十六年（1393）在殺虎口設立邊衛，後內遷。永樂年間，明朝政府與蒙古瓦剌戰事不斷，成祖五次親征。[5]並在永樂七年（1409）復設大同右衛於此，到了明英宗正統初期，將邊

[3]〔清〕劉士銘修、王靄纂，《朔平府志》第一冊，〈申序〉（臺北：臺灣學生書局，1968，景清代刻本），頁 58-60。

[4] 陳姿妙，《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材爲例》，（臺北：中國文化大學碩士論文，2007），頁 54。

[5] 同上註。

外玉林衛併入爲右玉林衛。[6]到了正統十四年（1449）瓦剌大舉南侵，王振勸英宗以五十萬大軍禦駕親征，沿途鋪張。返朝之時，行至土木堡被瓦剌所敗，發生震驚朝野的「土木之變」。[7]朝廷於是便增設玉林衛於此，兩衛（大同右衛、玉林衛）同治，派駐重兵。清初改爲右玉衛，雍正三年（1725）此地置設朔平府，改右玉衛爲右玉縣。[8]1912 年中華民國成立後，朔平府名稱被閻錫山撤了，保留右玉縣。中華人民共和國建國初期屬察哈爾省燕北區。1952 年劃歸山西省，1958 年與左雲縣合併稱左雲縣，1961 年分縣後恢復右玉縣。[9]1972 年，中共右玉縣委、縣政府搬遷，右玉成爲城關公社，1984 年，改公社爲鎮稱城關鎮，2000 年，城關鎮改名爲右衛鎮，其地理位置可見（圖 1）。

（三）寶寧寺創建與水陸畫

寶寧寺中有留存一塊明代成化十年（1474）的碑記，該石碑上記載此寺於天順四年（1460）由右玉的玉林衛建造完成。之後在明弘治元年（1488）與清代康熙四十八年（1709）進行兩次的重新修葺。[10]該寺的規模在當時頗具宏觀，整座殿宇坐北朝南，原中軸線上有四進院落、五座殿宇。占地東西寬約 100 公尺，南北寬約 150 公尺。殿宇有大雄寶殿（正殿）、天王殿（過殿）、前殿與左右鐘鼓樓，正殿與天王殿之間有東、西、南三十餘間配殿，山門兩側精巧的牌樓兩座。但經歷日本侵華、文化大革命的破壞，今日只剩下大雄寶殿與天王殿。[11]

筆者曾赴大陸實地考察，觀察此寺院（圖 2、圖 3）發現此寺現在位於當地一所學校裡面，寺內已經空無一物了，只剩兩座大雄寶殿、天王殿的建築物。此寺的大雄寶殿又名華嚴殿（圖 4），在天王殿之後。其面闊七間，通面闊 23.5 公尺，進深三間，通進深 13.6 公尺，是山西北部現存明代大殿間數最多的一座。[12]可見其建築有其特殊與獨特之處，是現在保存明代早期建築特色不可多得的古建築藝

[6] 〔清〕劉士銘修、王靄纂，《朔平府志》第一冊，卷三，〈方輿沿革〉（臺北：臺灣學生書局，1968，景清代刻本），頁 203-204。
[7] 參見，王天有、高壽仙著，《明史：一個多重性格的時代》（臺北：三民書局，2008），頁 125-130。
[8] 李德仁，〈山西右玉寶寧寺元代水陸畫論略〉，《美術觀察雜誌》，第 8 期（北京：美術觀察雜誌社，2000），頁 61。
[9] 陳姿妙，《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材爲例》，頁 54。
[10] 吳連城撰文、山西博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》（北京：北京文物出版社，1988），頁 1。
[11] 陳姿妙，《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材爲例》，頁 52-53。
[12] 同上註，頁 53。

術。此寺當初的規模是如何莊嚴慎重，美輪美奐不可勝收，可惜今日所見已經毀壞過半，令人感歎唏噓，但還有值得慶幸的兩件事。第一，此寺曾保藏一堂明代的水陸畫作至今保存良好得以傳世，對日抗戰後畫作已經移交給山西博物院。第二，大陸當局山西省政府已經著手寶寧寺的復原修復計畫（圖 5），此寺今被列爲山西省重點文物保護單位之一（圖 6）。希望不久的將來可以見到恢復莊嚴面貌的古刹，再一次以嶄新的風華呈現在世人眼前。



圖 2　山西寶寧寺考察



圖 3　山西寶寧寺考察



圖 4 寶寧寺大雄寶殿



圖 5 寶寧寺
未來規劃設計圖



圖 6 寶寧寺
山西省重點文物保護單位

（四）水陸畫的因緣

當時明代官方玉林衛所建造的寶寧寺，寺內所藏的水陸畫其因緣究竟爲何，將是本文所談論的重點。現存與寶寧寺相關的古文獻資料闕失，只有在三幅清代重裱的題記中有透露出些許的訊息。此三幅題記中有兩幅（圖 7、圖 8）較爲重要，其中說明寶寧寺水陸畫的來源，可以做爲第一手的文獻判讀資料。另一幅文獻爲清代康熙乙酉年（1705）出資功德主的名錄（圖 9）。

1.康熙年間重裱題記

首先在清代康熙乙酉年（1705）寺院住持廣居和尚主持寶寧寺水陸畫第一次的重裱，從（圖 7）可以看到鄭祖僑所寫的重裱原文，筆者將其文抄錄如下：

「恒城[13]自駐防以來，凡寺宇古剎，處處煥然，而寶寧寺尤為美備。寺中相傳有敕賜鎮邊水陸一堂，妙相莊嚴，非尋常筆跡所同。但歷年已久，而香燭薰繞，金彩每多塵蔽，住持廣居立志重新，已非一日。客歲冬募懇將軍都統諸大人以暨八旗諸公捐資攢裱，俾向之塵封者今則光彩倍增，輝煌奪目矣。欲誌其善，以傳不朽，屬於弁言以記之。至於將軍諸大人之美蹟，別有瑱珉，茲亦不能盡敘耳。時，康熙乙酉季春吉旦，邑人鄭祖僑書。」[14]

從上述的文字可以滲透出寶寧寺水陸畫許多的訊息，有以下數點：

第一，寶寧寺在清代康熙年間，已經是很有名的明代古剎，此寺爲右玉文武官員的朝賀之處。在清代的《朔平府志》中就有提到：「寶寧寺在城鼓樓東大街，本城文武官員在內朝賀。」[15]，此外本寺當時是四方僧道善男信女朝拜焚香頂禮之處。[16]

第二，此寺最具特別之處在於藏有一套水陸畫，其來源此處指出爲「敕賜鎮邊水陸一堂」，可見此堂的水陸畫其功能性在「鎮邊」。其「鎮邊」的朝代究竟爲何，筆者分清、明、元三朝探討，找尋最有可能的時代性。

首先這幅題款是在康熙乙酉年（1705）所題，在西元 1705 年之前，發生康熙二十九年至康熙三十六年（1690- 1697），康熙曾經三次的御駕親征，出征蒙古叛軍噶爾丹，平亂過程中還在倫塔爾（今承德市西北）同蒙古首領舉行會盟，

[13] 即今日山西省大同市，此名爲後魏孝文帝改之。
[14] 參見本文，圖 1-7。
[15] 〔清〕劉士銘修、王霑纂，《朔平府志》第二冊，卷四，〈建置祠祀〉（臺北：臺灣學生書局，1968，景清代刻本），頁 469。
[16] 吳連城，〈山西右玉寶寧寺水陸畫〉，《文物雜誌》第 4、5 期合刊（北京：文物出版社，1962），頁 90。

爲了加強中央對蒙古的管轄，而在外蒙設立三十四旗。[17]清代入關前漠南蒙古已收入大清領土，康熙時期再收喀爾喀（漠北蒙古）爲中國的藩部，天山北路的厄魯特蒙古（漠西蒙古）至清高宗時期才歸順。[18]漠北、漠南蒙古在清康熙時已經成爲大清國領土的範圍，如果此時右玉寶寧寺水陸畫做爲「鎮邊」，其對象不就是蒙古諸部落。對於要建立國土統一的雍正，豈不增加蒙、滿兩族的矛盾，複雜的政治問題性。蒙古既已成清朝的領土，山西右玉的寶寧寺水陸畫的功能性沒有必要「鎮邊」。此外此幅重裱題記也說：

「但歷年已久，而香燭薰繞，金彩每多塵蔽，住持廣居立志重新，已非一日。」[19]

顯然也非雍正時期的作品，因爲此堂畫作經過煙熏多年，因此距離雍正時期應有相當一段距離。由上述兩點可知此寶寧寺水陸畫並非清代所賜與做爲「鎮邊」用途。

在明代時，蒙古並不屬於明朝領土範圍，山西右玉的殺虎口出外即是蒙古部落的領土，明朝與蒙古部落處於對立之態，右玉又是位處於邊境城鎮，因此其「鎮邊」才有其功能性。此外，元朝時蒙古爲蒙古國的領土，也沒有必要「鎮邊」。因此從上述的資料研判此處所說的「鎮邊」作用，可得知所指的正是明朝。

第三，從（圖 7）的文字可以看出一個問題，那就是爲何會寫出「寺中相傳有敕賜鎮邊水陸一堂」這段文字，且在「敕賜鎮邊水陸一堂」此段文字另立一行，且「敕賜」二字提高抬頭，顯然是書寫文字的敬稱詞。爲何不明確寫出賞賜的時間點，而用「寺中相傳有敕賜鎮邊水陸一堂」這句文字，筆者推論有二。其一，畫作在雍正時期已經年代久遠，當時書寫者已經無法得知明確的賞賜時間點。其二，書寫者知道明代明確的賞賜時間點，但因清代康熙、雍正、乾隆時期文字獄盛行，清廷嚴格控制思想，一般學者爲全身遠禍，紛紛轉趨故紙堆，從事考據學

[17] 地球出版社編輯部，《中國文明系列：第九卷清代前期》上冊（臺北：地球出版社，1997），頁 14。
[18] 國立編譯館編，《高級中學：歷史教科書》第二冊（臺北，國立編譯館，1999），頁 144。
[19] 參見本書，圖 7。

的研究。[20]因此書寫者有所避諱前朝的皇帝名稱，以免被扣上「反清復明」的高帽，故因此不談而用含糊之語「相傳有」以保全身。使用「敕賜」二字提高抬頭，就不會產生名諱的問題，因爲並沒有也寫出是哪一個時代、那個皇帝所賜與的。

所以上述兩點的理由，筆者較認同第二個可能性，題記使用「相傳有」用以避諱明代皇帝名號，而書「敕賜鎮邊水陸一堂」此段文字。筆者之前談論過「鎮邊」是明代時才需要的功能性，因此可以推論此堂水陸畫必爲明代朝廷所賜與「鎮邊」用，但題記者因避諱明代皇帝名號的關係而避用不談。

第四，此寺院的水陸畫到了康熙乙酉年（1705）已經「歷年已久，而香燭薰繞，金彩每多塵蔽」，所以住持廣居和尚化緣重裱。此堂畫作在康熙時已受到王公大臣的重視，紛紛的慷慨解囊捐錢重裱，在清代康熙乙酉年（1705）出資功德主的名錄（圖 9）中的文字有：

「…（前略）鑲黃旗協領江肅、正黃旗協領四十七、正白旗協領布舒庫、正紅旗…（後略）。」[21]

與題記中有「客歲冬募懇將軍都統諸大人以暨八旗諸公捐資攢裱」的內容相符，且捐獻的八旗爲滿人八旗，分別爲正黃旗、鑲黃旗、正白旗、鑲白旗、正藍旗、鑲藍旗、正黃旗、鑲黃旗。[22]可見此堂水陸畫的年代久遠，畫工精細「妙相莊嚴，非尋常筆跡所同」不僅受到漢人的重視，也受到滿人及王公權貴的重視。

2.嘉慶年間重裱題記

清代兩次裝裱分別爲康熙乙酉年（1705）住持廣居和尚主持將水陸畫重裱一次，等到嘉慶時此堂水陸畫又因年代已久沾滿塵垢與裝裱老舊，於是嘉慶二十年（1815）主持源緒和尚又再次修裱，距離上次裝裱已經一百一十年。由當時的住持源緒和尚募款重裱，並且由儒學廩膳生員唐凱書寫記錄此事（圖 8），筆者將其全文抄錄如下：

[20] 國立編譯館編，《高級中學：歷史教科書》第二冊，頁 162。
[21] 參見本文，圖 9。
[22] 八旗發展歷史詳參，地球出版社編輯部，《中國文明系列：第九卷清代前期》上冊，頁 163-166。

「郡城之寶寧寺古剎也，有水陸一堂，中繪諸天佛祖，每於歲之浴佛節森然陳設，焚香頂禮，四方檀那咸畢集而瞻拜焉。溯其由來，蓋敕賜以鎮邊疆而為生民造福者也。其筆墨窮形盡相，各極其妙，誠名賢之留遺，非俗師之所能也。第香煙繚繞，久而薰蒸塵垢不免。住持僧源緒與諸經理謀為滌濯，於募化銀若干數，制錦攢裱，咸與維新，爰弁數言，以記其事，亦不沒人善之意云爾。時，嘉慶二十年季春穀旦，儒學廩膳生員唐凱書。」[23]

從上述的文字將可以發現，內容記載許多地方與康熙乙酉年（1705）重裱題記不謀而合之處，本處將依序探討本題記所透露出的訊息。

第一，此題記說此堂水陸畫是「蓋敕賜以鎮邊疆而為生民造福者也」和康熙年間的題記「寺中相傳有敕賜鎮邊水陸一堂」，皆說此堂水陸畫作是做爲「鎮邊」作用，可見此堂的水陸畫其賞賜的年代極可能爲明代，做鎮邊功能。此堂水陸畫必是明朝廷出資繪製，其規模宏大非一般民間所能爲之。

在明代要供奉一張畫工細膩、妙相莊嚴的佛像其價格並不便宜，非一般家庭所能供奉，例如在明萬曆九年（1581）山西聞喜縣的郭氏家族供奉一幅四大天王，在畫面題款：

「大明萬曆九年，山西聞喜縣，郭氏族人全族敬奉，恭請四大天神保一族平安永佑子孫，奉銀五百，郭氏全族跪。」[24]

從上述資料可知一幅需要五百銀，此處的五百銀應爲五十兩，明代七品官員一個月奉銀四兩，一品官奉銀二十四兩，當時一兩可買四千斤的白米。[25]寶寧寺水陸畫作多達 136 幅如果造價每幅五十兩計算，需銀錢六千八百兩，顯然是明朝廷出資所爲，才有如此大的財力，並且畫面也才沒有題任何出資人的供養的名字。

第二，題記有說到重要的線索「有水陸一堂，中繪諸天佛祖，每於歲之浴

[23] 參見本文，圖 8。
[24] 許志平，《中國佛畫之美佛陀篇：善緣無量》（臺北：應真藏，2006），頁 16。
[25] 許志平，《中國佛畫之美佛陀篇：善緣無量》，頁 16。

佛節森然陳設，焚香頂禮，四方檀那咸畢集而瞻拜焉。」說明寶寧寺的慣例，每年於漢傳佛誕之日（農曆四月八日）爲浴佛節，是水陸畫的陳設頂禮日期。[26]舉行水陸時懸掛三日畫作，道場結束後便細心的收藏。[27]在營辦水陸法會的傳統，其目的爲追薦超度戰爭陣亡將士、忠誠列士、孤魂，藉以安撫民心，祈求太平。[28]而古代對於國家有功人員陣亡人士，有祭祀和超度的儀式，以明代弘武時期爲例，在《朔州府志》記載：

「明洪武元年，令郡縣訪求應祀神祇名山大川、聖帝、明王、忠臣、烈士，凡有功于國惠愛及民者，奏著祀典二年。」[29]

另外在《楚石梵琦禪師語錄》中記載了，明太祖在弘武元年（1368）、弘武二年（1369）下詔舉辦水陸在南京蔣山禪寺，由元末明初僧人梵琦（1296-1370）主法營辦水陸法會。[30]其政治的功能性在洪錦淳的《水陸法會儀軌》認爲在於超度戰亡將士、庶民。[31]可以得知在明代建國初期，明朝廷就開始舉辦水陸法會超度的宗教儀式。而寶寧寺此堂的水陸畫是在明代所敕賜的，其功能也是爲舉辦水陸法會之用，在舉辦的時間極可能是在四月八日的佛誕節，而且到了清代仍沿用此傳統。

第三，畫面藝術表現上，康熙乙酉年（1705）的重裱題記云：「妙相莊嚴，非尋常筆跡所同。」在嘉慶二十年(1815)重裱的題記也提到類似的說法：

「其筆墨窮形盡相，各極其妙，誠名賢之留遺，非俗師之所能也。」

此話雖然說的籠統，但也確能道出它的一定特殊來源。[32]這裡提到此堂繪畫「妙相莊嚴，非尋常筆跡所同」、「非俗師之所能也」說明並非一般世俗的畫匠所

[26] 吳連城，〈山西右玉寶寧寺水陸畫〉，《文物雜誌》第 4、5 期合刊，頁 90。
[27] 孔有生，〈寶寧寺水陸畫的歷史沿革〉，《文物世界雜誌》，第 5 期，頁 62。
[28] 陳姿妙，《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材爲例》，頁 57-58。
[29] 〔清〕劉士銘修、王靄纂，《朔平府志》第二冊，卷四，〈建置祠祀〉，頁 460。
[30] 〔明〕正隆善成、中端正參等編，《楚石梵琦禪師語錄》卷二十，收錄於《新編卍續藏經》第 12 冊（臺北：新文豐出版社，1995），頁 291-294。
[31] 洪錦淳，《水陸法會儀軌》（臺北：文津出版社，2006），頁 47。
[32] 吳連城，〈山西右玉寶寧寺水陸畫〉，《文物雜誌》第 4、5 期合刊，頁 90。

繪出，應是具有一定繪畫水準的畫師所繪出。明朝廷賞賜此套「鎮邊」的水陸畫極有可能是技巧高超的宮廷藝術畫家所繪製。

在觀察山西明代的水陸畫便會發現，民間與宮廷水陸繪畫的差距甚大。將山西右玉寶寧寺明代宮廷所賞賜的水陸畫〈地藏菩薩秦廣楚江宋帝五官〉（圖 10），與山西太谷縣范村圓智寺民間所繪製的水陸畫〈菩薩像〉（圖 11）相互比較，就可以看出兩者不同風格的差別。從表「明代宮廷與民間水陸畫之比較」（表 1）將可見到兩者的差別，寶寧寺水陸畫（圖 10）充滿了富貴華麗的裝飾風，並且用筆細膩、畫風典雅，而民間的水陸畫（圖 11）畫風豪野、拙趣使然，兩者相較可得知寶寧寺水陸畫此堂的價值非凡。

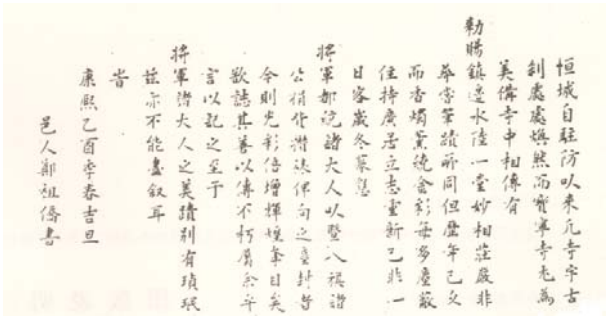


圖 7　鄭祖僑書〈康熙乙酉年重裱題記〉，紙本書法尺寸不明，清康熙乙酉年（1705），山西博物院藏。



圖 8　唐凱書〈清嘉慶二十年重裱題記〉，紙本書法，144x61cm ，清嘉慶二十年（1815）， 山西博物院藏。



圖 9　佚名書〈康熙乙酉年出資功德主名錄〉，紙本書法，147.5x57.5cm，清康熙乙酉年（1705），山西博物院藏。

表 1　明代宮廷與民間水陸畫之比較

第四，寶寧寺其「寶寧」二字與「保寧」同音，有保障天下安寧之意。而賜給寶寧寺水陸畫以舉行水陸法會使用，其政治目的在「鎮邊」作用與此「保障天

下安寧之意」相符。[33]所以當時朝廷利用水陸法會以安撫當時鎮關守將的內心。在此已論述寶寧寺水陸畫是明代所賞賜的畫作，其目的性在鎮邊，至於寶寧寺水陸畫是在明代何時賞賜的，以及製作的成畫年代爲何，將是筆者要再下一段探討的問題。

畫作		
編號	圖 10	圖 11
名稱	〈地藏菩薩秦廣楚江宋帝五官〉（局部）	〈菩薩像〉（局部）
地點	山西右玉寶寧寺水陸畫	山西太谷縣范村圓智寺
年代	明英宗天順四年至八年時期賞賜山西寶寧寺（1460-1464）	明萬曆三十年（1602）重修水陸畫完畢
風格	1、畫風細膩，筆墨細條與重彩顏色相互融合，重色彩形式表現。 2、帶有明代初期院派的裝飾風格。 3、菩薩造型渾圓柔美，嬰兒臉。 4、畫工繁複，重視細節刻畫。	1、畫風狂放，線條明顯，顏色以墨染後敷罩色彩，畫面重墨色表現。 2、帶有民間繪畫逸野趣味。 3、菩薩造型方硬，造相像中年婦女。 4、畫工簡略，不重視細節刻畫。

三、寶寧寺水陸畫的賞賜年代

從上述得知寶寧寺水陸畫是在明代所賞賜，其目的性爲鎮邊作用。但寶寧寺

[33] 李德仁：〈山西右玉寶寧寺元代水陸畫論略〉，《美術觀察雜誌》，第 8 期（北京：美術觀察雜誌社，2000），頁 61-64。

水陸畫的成畫年代必定早於賞賜的年代，因此有兩個問題必要釐清探討，其一此堂水陸畫的成畫年代究竟爲何？目前學界有認爲是元代、明代、元與明兩代畫作的混合體，三種說法。元代（1206-1367）與明代（1368-1643）前後相差 400 餘年，這個時間差距如此巨大其成畫與賞賜的本來面目爲何，將是筆者好奇想要釐清探究。第二，畫作完成後賞賜在於明代的時代究竟爲何？是明代早期、中期、晚期的那一個時段，也是筆者想要探索的部分。本文將對此二問題進行探討，以目前所掌握的資料給予客觀的評斷與研究，希望筆者探究可以接近藝術歷史本來面貌。

寶寧寺在明英宗天順四年（1460）由官方的玉林衛建造完成，故其賞賜的時間點不可能早於此，常理而言應是建完寺院後皇帝才敕賜水陸畫畫作，不太可能還沒有寺院就賜與畫作，因此賞賜的年代必定在英宗天順四年（1460）以後。而寶寧寺水陸畫既然作爲「鎮邊」作用，想必與明代邊防戰役有所關係。因此本處將探討明代晉北的邊防外患（韃靼與瓦剌），找出最有可能的賞賜水陸畫時間點。

（一）明朝的邊患韃靼與瓦剌

瓦剌是明朝邊境一個重要的蒙古部落，在明初三個朝廷所冊封的蒙古部落（順寧王、賢義王、安樂王）[34]，以馬哈木（順寧王）政治實力逐漸增強，並侵擾明朝邊境，扣押使臣，於是明成祖永樂十二年（1414）御駕親征，後來馬哈木戰敗而死。馬哈木死亡後其子脫歡請襲爵，帝封爲順寧王。但此時的順寧王積極的擴充勢力，在明宣德九年（1434）殺死韃靼部的阿魯臺，正統初期又兼併了賢義王和安樂王的部眾，成爲韃靼與瓦剌各部落的主宰。正統四年（1493）脫歡死，其子也先繼位，自稱太師淮王，並且大開疆土東至朝鮮邊境，西至新疆，此時的太師淮王已經開始有入侵明朝的企圖心。[35]在明英宗正統十四年（1449）發生「土木之變」。[36]「土木之變」之後蒙古瓦剌部，也因內部發生矛盾。明代宗景泰四年（1453），太師淮王也先殺脫脫不花，自立爲可汗。景泰六年（1455），太師淮王

[34] 參見：〔清〕張廷玉等撰，《明史》卷三百二十八，列傳第二百十六，外國九〈瓦剌〉，刊印楊家駱主編，《新校本明史並附編六種》第 11 冊（臺北：鼎文出版社，1978），頁 8497。
[35] 王天有、高壽仙著，《明史：一個多重性格的時代》（臺北：三民書局，2008），頁 126。
[36] 「土木堡事件」詳參，孟森，《明史講義》（上海：古籍出版社，2008），頁 123-127。

被阿剌知院殺死，使得瓦剌部內部分裂，勢力逐漸衰落。[37]

但瓦剌勢力滅滅後，另一個蒙古部落又興起，那就是韃靼。當韃靼日漸強壯後並深入河套地區，成爲明朝北疆的憂患。在《明史》卷三百二十七記載，天順時期，韃靼部有位阿羅出部落首領，率眾至河套地區，自此常駐不去。之後明憲宗成化初期韃靼部其他的部落，孛來、小王子、毛裡孩諸部落也至此，河套成爲韃靼諸部的掌控之地。韃靼諸部占領河套使得明朝陝西、綏遠、寧夏、甘肅、宣府、大同諸邊，直接暴露在蒙古面前，使得邊境從此無安寧之日，戰事時起，成爲明朝廷棘手的問題。[38]

到了孝宗弘治時（1488-1505），達延涎統一蒙古各部，稱「小王子」南下搶奪更加頻繁，一直延續到嘉靖時期。達延涎死後其子有阿著、阿爾倫之子，相繼爲「小王子」。阿著有二子勢力較強，一爲吉襄、一爲俺答。明世宗嘉靖二十一年（1542）吉襄死去，俺答雄於諸部，成爲明朝北邊的主要對抗力量。[39]

到了穆宗龍慶時期（1567-1572），才改變與蒙古頻頻兵戎相見的局面。使用了三個政策安穩北疆，第一，選拔優秀的軍事將領充任北方邊防總督、巡撫、總兵官等職。第二，舉行大閱皇帝親自檢察武裝力量。第三，調整與蒙古關係有「板升政策」、「俺答封貢」。結束了蒙古諸部與明朝近兩百多年兵戎對立的局面。[40]

（三）寶寧寺水陸畫的賞賜時間點

從上面可知道到穆宗龍慶時期（1567-1572）以後，此時已經和蒙古沒有戰事發生，因此做爲「鎮邊」作用的寶寧水陸畫絕不可能賞賜此時期之後。此外穆宗前一任帝王爲世宗（1522~1566），世宗時北方戰事依舊頻繁，世宗爲此下詔多次修整長城，次數之多，超前幾任皇帝所爲。[41]但世宗嘉靖時期（1522-1566）是明代帝王中，奉道最誠，爲時最久的皇帝。世宗中年後朝政日漸腐化烏煙瘴氣，尊

[37] 王天有、高壽仙著，《明史：一個多重性格的時代》，頁 155。
[38] 王天有、高壽仙著，《明史：一個多重性格的時代》(，頁 155-156。
[39] 同上註。
[40] 同上註，頁 258-263。
[41] 明世宗年間修整長城之事參見，賴建誠，《邊鎮糧餉》(臺北：中央研究院，2008)，頁 240-241。

崇道教、迷戀方術齋醮、迷信方士煉製長生不老之術。[42]此時期宮中所繪的宗教繪畫，都是道教神祇的表現，如嘉靖壬寅年（1542）沈氏皇貴妃所施的〈王靈官像〉（圖 12）。王靈官又名王元帥，相傳姓王名善爲道教的護法神祇，鎮守山門，道教殿宇多有此造相。[43]因此爲佛教宗教圖騰的寶寧寺水陸畫，絕不可能在世宗此時期的宮廷繪畫中出現。世宗本人對於佛教可說相當的詆毀，還多次下令焚毀藏傳造像。[44]而宮廷所製作的神像也是清一色道教文物，因此明世宗絕不可能賜與佛教的水陸畫。

從寶寧寺創建于明英宗天順四年（1460）看來，其賞賜的時間點必定在天順四年（1460）之後在明世宗（1522~1566）之前，如此推算時間點在天順四年（1460）至明武宗正德十六年（1521）之間最爲合理。

西元 1460 年至 1521 年之間，明朝共經歷四個皇帝，分別爲明英宗天順時期（1457-1464）、明憲宗成化時期（1465-1487）、明孝宗弘治時期（1488-1505）、明武宗正德時期（1506-1521）。賞賜寶寧寺水陸畫必定在其中一任皇帝之手，筆者將繼續探討其最有可能的時間點。

寶寧寺水陸畫的本質功能性在舉辦水陸法會做爲「鎮邊」作用，必定發生在兵戎時常上演的時期。筆者將以《明史》中的卷三百二十七、卷三百二十八，裡面所記載之明英宗正統年間至明武宗正德年間，明朝與「韃靼」、「瓦剌」兵戎相見的歷史，整理爲（表 2、表 3）。從（表 2、表 3）便可以發現正統十四年（1449）土木之變後，於景泰六年（1455）開始，朝廷的山西北方一帶邊境幾乎開始無寧靜之日。也可以發現戰爭都集中在明憲宗成化九年（1473）之前，與孝宗弘治八年（1495）之後兩個階段。明憲宗成化九年（1473）之後至憲宗成化十至二十二年（1474-1486），爲何邊境有長達 13 年的和平毫無戰事，在《明史》記載：

「九年秋（憲宗成化九年，西元 1473），滿都魯等與孛羅忽並寇韋州。

[42] 地球出版社編輯部，《中國文明系列：第八卷清代前期》中冊（臺北：地球出版社，1997），頁 1013。
[43] 「王靈官」參見，馬書田，《全像中國三百神》（臺北：新潮社文化，2007），頁 262-263。
[44] 李玉珉，《中國佛教美術史》（臺北：東大圖書股份有限公司，2001），頁 205-206。

王越偵知敵盡行，其老弱巢紅鹽池，乃與許寧及遊擊周玉率輕騎晝夜疾馳至，分薄其營，前後夾擊，大破之。復邀擊於韋州。滿都魯等敗歸，孳畜廬帳蕩盡，妻孥皆喪亡，相顧悲哭去。自是，不復居河套，邊患少弭；間盜邊，弗敢大入，亦數遣使朝貢。」[45]

表 2　明英宗至明武宗與北方蒙古部韃靼及瓦剌戰事簡表

皇帝在位期間	戰爭年代	在位
明英宗正統年間（1436-1449）	正統元年（1436）（出征）、正統三年（1438）（出征）、正統十四年（1449）土木之變（敵犯）。	14 年
明代宗景泰年間（1450-1456）	景泰六年（1455）（敵犯）。	7 年
明英宗天順年間（1457-1464）	天順二年（1458）（敵犯）、天順三年（1459）（敵犯）、天順四年（1460）（敵犯）、天順五年（1461）（敵犯）、天順六年（1462）（遇敵）。	8 年
明憲宗成化年間（1465-1487）	成化元年（1465）（敵犯）、成化二年（1466）（敵犯）、成化三年（1467）（出征）、成化四年（1468）（敵犯）、成化五年（1469）（敵犯）、成化六年（1470）（敵犯）、成化七年（1471）（敵犯）、成化九年（1473）（敵犯）、成化十六年（1487）（敵犯）。	23 年
明孝宗弘治年間（1488-1505）	弘治八年（1495）（敵犯）、弘治十一年（1498）（敵犯）、弘治十三年（1500）（敵犯與出征）、弘治十五年（1502）（敵犯）、弘治十七年（1504）（敵犯）。	18 年
明武宗正德年間（1506-1521）	正德元年（1506）（敵犯與出征）、正德二年（1507）（敵犯）、正德四年（1509）（敵犯）、正德五年（1510）（敵犯）、正德八年（1513）（敵犯）、正德九年（1514）（敵犯）、正德十一年（1516）（敵犯）、正德十二年（1517）（敵犯）。	16 年
說明：※本表各年代的戰爭經過及緣由，本表兵戎相見以年分統計。 ※本表以《明史》卷三百二十七，列傳第二百十五，外國八〈韃靼〉。與《明史》卷三百二十八，列傳第二百十六，外國九〈瓦剌〉。兩者統計結果。		

[45] 〔清〕張廷玉等撰，《明史》卷三百二十七，列傳第二百十五，外國八〈韃靼〉，刊印楊家駱主編，《新校本明史並附編六種》第 11 冊（臺北：鼎文出版社，1978），頁 8474。

表 3　明英宗至明武宗與北方蒙古部韃靼及瓦剌戰事年表

明英宗正統年間（1436-1449）									
1436	1437	1438	1439	1440	1441	1442	1443	1444	1445
明英宗正統年間（1436-1449）				明代宗景泰年間（1450-1456）					
1446	1447	1448	1449	1450	1451	1452	1453	1454	1455
	明英宗天順年間（1457-1464）								
1456	1457	1458	1459	1460	1461	1462	1463	1464	1465
明憲宗成化年間（1465-1487）									
1466	1467	1468	1469	1470	1471	1472	1473	1474	1475
明憲宗成化年間（1465-1487）									
1476	1477	1478	1479	1480	1481	1482	1483	1484	1485
	明孝宗弘治年間（1488-1505）								
1486	1487	1488	1489	1490	1491	1492	1493	1494	1495
明孝宗弘治年間（1488-1505）									
1496	1497	1498	1499	1500	1501	1502	1503	1504	1505
明武宗正德年間（1506-1521）									
1506	1507	1508	1509	1510	1511	1512	1513	1514	1515
明武宗正德年間（1506-1521）									
1516	1517	1518	1519	1520	1521				

說明：※本表各年代的戰爭經過及緣由，本表兵戎相見以年分統計。

※凡當年有「敵犯」以色標記。當年如有「敵犯」與「出征」也以此標記。

※凡當年只有「出征」，無以「敵犯」以色標記。

※本表以《明史》卷三百二十七，列傳第二百十五，外國八〈韃靼〉。與《明史》卷三百二十八，列傳第二百十六，外國九〈瓦剌〉。兩者統計結果。

可以得知憲宗成化九年（1473）明軍大勝、韃靼大敗，韃靼元氣大傷，蒙古部落暫時不敢復居河套，所以有長達 13 年的和平，但到了孝宗弘治八年（1495）開始戰事又起。可以發現明憲宗成化九年（1473）之前戰爭的頻率，比起孝宗弘治八年（1495）之後來的更加密集性，幾乎戰事是年年接二連三，無有暫息。尤其是明英宗天順年間與明憲宗成化初期，明英宗天順二年至天順六年（1458-1462）連續五年有戰事。明憲宗成化年元年至九年間（1465-1473），也只有成化八年（1472）是平和的一年，與成化三年（1467）「三年春，帝命撫寧侯朱永等征之。」[46]是派兵出征的年分，其於都是蒙古部族屢犯邊境。

從上述的分析而言，賞賜寶寧寺水陸畫的時間點，最有可能的是在明英宗天順年間與明憲宗成化初期這一段時間點。在目前寶寧寺水陸畫研究的相關學者，普遍認爲賞賜的時間應該是在天順時期（1457-1464），在吳連城撰寫序文的《寶寧寺明代水陸畫》介紹認爲：

「正統十四年（1449 年）土木之變，英宗被擄北去，京師被圍，明廷震動。右玉為明代西北邊防重地，寶寧寺正建於天順四年（1460 年）。這一年韃靼又大舉進攻，兵鋒直至大同右衛。因此這堂畫很可能是天順年間敕賜給寶寧寺，用以“鎮邊”的。成畫的時間估計也應在這一時期。」[47]

此說法在陳姿妙的《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材爲例》、[48]留啓群《北京法海寺研究》、[49]李德仁的〈山西右玉寶寧寺水陸畫論略〉、[50]孔有生的〈山西右玉寶寧寺水陸畫探究〉、[51]葉渡寫在《佛造像卷》此書的所寫一篇〈首都博物館藏水陸畫〉[52]…等，這些學者分析的觀點都是引用吳氏的觀點加以延伸，認爲此說法。

[46] 同上註，頁 8473。
[47] 吳連城撰文、山西博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》，頁 1。
[48] 陳姿妙，《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材爲例》，頁 55-60。
[49] 留啓群，《北京法海寺壁畫之研究》（臺北：臺灣師範大學碩士論文，2003），頁 72-75。
[50] 李德仁，〈山西右玉寶寧寺元代水陸畫論略〉《美術觀察雜誌》，第 8 期，頁 61。
[51] 孔有生，〈寶寧寺水陸畫的歷史沿革〉，《文物世界雜誌》，第 5 期，頁 62。
[52] 葉渡，〈首都博物館藏水陸畫〉，文收錄於《北京文物精粹大系》編委會、北京市文物局編《北京文物精粹大系．佛造卷》下冊（北京：北京出版社，2004），頁 24。

「土木之變」後明英宗成爲瓦剌的階下囚，明皇太后孫氏命英宗之弟郕王朱祁鈺監國，不久郕王即帝位，是爲明代宗（或稱明景帝），改次年爲景泰元年，尊英宗爲太上皇。明英宗於正統元年（1436）即位至土木堡之變（1449），此階段時間稱爲「正統時期」。景泰元年（1450）英宗迎歸，然而明景帝將其幽禁於南宮，景泰八年（1457）正月，景帝病重，不能臨朝，手握重兵的武清侯石亨、副都禦史徐有貞等人勾結太監曹吉祥進入南宮，擁英宗復辟，史稱「奪門之變」或「南宮復辟」，英宗復位後改年號爲天順（1457）。

天順四年（1460）也是韃靼大舉來犯的時刻，兵攻伐至大同右玉。寶寧寺也在此年由官方的玉林衛建造完成，而重修規模之大也非民間所能爲之。朝廷賜此堂水陸畫作以做「鎮邊」護國的用途。[53]在古代宗教往往是安撫人心的工具，此堂水陸畫更有祈求平安和超度將士們亡魂而修建。因此此套精采絕倫的水陸畫，就保存在右玉這樣一個塞北小鎮的寺廟裡。[54]

筆者也較認同此看法，因爲古代常利用宗教的力量來安撫民心，又「土木之變」必定是明英宗內心永不遺忘的一刻，且當初王振鼓吹明英宗禦駕親征，結果出征的五十萬大軍，傷亡慘重在土木之變死傷數十萬，此時明軍幾乎全軍覆沒，京畿守衛加上逃回來的殘敗士兵，其京城守衛竟然不滿十萬，可見此次「土木之變」人數死亡十幾萬人以上。[55]而明英宗本人也非常的崇佛，重新當上皇帝寶座後，除了改王振的故宅爲寺院外，必定也想藉由佛教來安穩邊官將士的內心，加上戰事不斷地頻傳（重回帝位後敵犯就不斷發生，分別於西元 1458、1459、1460、1461、1462 年。），所以借用佛教舉辦水陸法會的儀式來安穩軍心，並超度一切之前爲國犧牲（尤其「土木之變」）的士官、大臣、將軍…等。

而此寺院爲官方軍事單位所建造，必定有其政治的目的性及官方色彩。所以清康熙與嘉慶的重裱題記說明代賞賜「水陸畫」做爲「鎮邊」的功能，但是單純的「水陸畫」並不能達到「鎮邊」的「意識思想」，所以必須配合佛教宗教儀式

[53] 吳連城撰文、山西省博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》，頁 7。
[54] 孔有生，〈寶寧寺水陸畫的歷史沿革〉，《文物世界雜誌》，第 5 期，頁 62。
[55] 參見，〔清〕高宗敕撰、傅恒等編，《御批歷代通鑒輯覽》卷一百四，〈明英宗皇帝〉，刊印龔德柏句讀，《御批歷代通鑒輯覽》第 11 冊（臺北：句讀者自印，1981），頁 3396-3397。

舉辦「水陸法會」做精神性的超脫，才有辦法達到「鎮邊」的「意識思想」。所以在賞賜的時間點如果晚於天順時期，天順時期於邊關所建如此規模巨大的寺院，其政治作爲「鎮邊」的目的性便有所減弱。因此賞賜於天順時期（1457-1464）的可能性極高），又寶寧寺建造完工於天順四年（1460），如此算來賞賜的年代極可能爲天順四年至天順八年（1460-1464）之間的某一個時間點。

四、寶寧寺水陸畫的製作年代探討

從上述的抽絲剝繭中得知寶寧寺水陸畫的賞賜年代，極爲可能是天順四年至天順八年（1460-1464）之間某一段時間點，而水陸畫的成畫年代應在賞賜之前。這堂水陸畫在宗教藝術與歷史的角度而言是占有極重要地位，那此批畫作製作的年代應該爲何？現在學界眾說紛紜有元代、明代兩種說法，而明代又分出明代宗景泰時期（1450- 1456）、明英宗天順時期（1457-1464）、繪製年代不晚于明武宗正德時期（1506- 1521）、明英宗天順四年至明孝宗弘治元年繪製（1460-1488）並在清康熙 48 年（1709）修補，亦有畫作部分元代部分明代的等說法。這些眾說紛紜的說法使得筆者無所適從，因此本文將依序探究各相關學者們的說法，並且進行論點探討與有關文獻資料進一步的比對分析，找出最具有可能性的說法。

（一）元人所繪

寶寧寺水陸畫爲元代繪製的說法，以山西大學美術學院教授李德仁爲代表，李氏在〈山西右玉寶寧寺元代水陸畫論略〉一文中談到，李氏於 1988 年曾在山西博物館進行此堂水陸畫的觀賞與探究，認爲此批繪畫應該爲元代的作品，因爲寶寧寺水陸畫在許多幅的畫面出現元代的服裝衣著與故事場景的使用。

李氏所說的畫面有元代元素，如〈赴刑都市幽死狴牢鬼魂眾〉（圖 13）認爲此畫面有元代的刑具，以及公告處決的告示牌上有「至□年月日」的字樣，認爲元代年號第一字多有「至」字，如至元、至大、至治、至順、至正。[56]

此外在寶寧寺水陸畫中的〈兵戈盜賊諸孤魂眾〉（圖 14）李氏認爲：

[56] 李德仁，〈山西右玉寶寧寺元代水陸畫論略〉，《美術觀察雜誌》，第 8 期，頁 63-64。

「“右第五十一兵戈盜賊諸孤魂眾”圖中所謂的“盜賊”將領士兵們皆紅布包頭，當是指元末殺官吏打富豪的紅巾軍。（明太祖朱元璋早年參加紅巾軍起家，明代畫家當然避之，不會畫盜賊皆紅巾。）如果是這樣，則此畫創作應在從紅巾軍起義到元朝滅亡的十八年間。水陸畫所反映的便是元代後期將亡前的歷史實現。」[57]

李氏因此認定此堂水陸畫作是元代末期的作品，其繪製的時間是西元 1351 年至 1368 年(元朝滅亡的十八年間)這段期間所繪，並在明朝英宗天順四年(1460) 賞賜給寶寧寺做「鎮邊」用途。[58]李氏直言畫面有元末紅巾軍起義，但是我們從畫面中看到除了出現紅巾以外，畫面左邊與右邊的士兵卻是「黃頭巾」，其餘將士皆使用「紅頭巾」。畫面同時出現「黃頭巾」與「紅頭巾」，如果依照李氏的說法畫面爲「紅巾軍」，那「黃頭巾」如何解釋。顯然李氏所說「紅巾軍」的理由並不夠充分。

另外在沈從文的《中國古代服飾研究》中就認爲〈兵戈盜賊諸孤魂眾〉（圖 14），畫面的將士並非紅巾軍，而是畫家對元代官兵暴行的哭訴：「從插畫反映來看，坐在椅上指揮行動的，和另外正在搶劫屠殺的，衣甲裝備都十分完整鮮明，全像元代正規官兵，絕不會是什麼普通的盜賊。」[59]沈氏認爲此畫面，應該是繪製元末天下已大亂，將士軍心散渙，一些士官軍將不守軍紀而行打家劫舍，強搶民女、殺人奪財的暴行，此畫面正是說明那些歷史元軍的黑暗面。

此外劉永華的《中國古代軍戎服飾》是從軍服與官服角度考察，認爲此幅〈兵戈盜賊諸孤魂眾〉（圖 14），畫面服裝爲元、明兩代的混合體畫面。認爲畫面是繪戴巾的士兵和戴楘腦的將校，其樣式爲明代軍人裝扮。[60]在《明史》也有同樣的記載明洪武二十二年（1389）：

[57] 同上註，頁 64。
[58] 同上註，頁 61。
[59] 沈從文，《中國古代服飾研究》(上海：上海書店出版社，2007)，頁 503。
[60] 劉永華，《中國古代軍戎服飾》(上海：上海古籍出版社，2006)，頁 184-185。

「二十二年令將軍、力士、校尉、旗軍，常戴頭巾或楘腦。」[61]

但是畫面士兵又出現元代的裝扮，將士所穿著的履與戎裝，與〈地府五道將軍等眾〉（圖 15）中的元代將士的履與戎裝極爲相似。

顯然此圖並非元代的作品，前代不可能出現後代的服裝，所以寶寧寺水陸畫中的〈兵戈盜賊諸孤魂眾〉（圖 14）這幅明代的畫作，才會有明代與元代裝扮的組合。其創作動機筆者認爲可能是，明代畫家欲表現出元代官兵的暴行畫面，但是當畫家的歷史文化學問涵養不足時，其在觀察當時明代的士兵裝扮，可能依據繪畫粉本加以想像元代士兵的衣著，創造出畫面出現有明代與元代服裝混合的情形，從上述得知〈兵戈盜賊諸孤魂眾〉（圖 14）此畫面並非李氏所說的「紅巾軍」。

此外在〈赴刑都市幽死狴牢鬼魂眾〉（圖 13）畫面出現元代年號「至□」的告示傳單，在古代宗教繪畫常依循著粉本創作或加以改造，因此下個朝代畫前朝的粉本這種情況時常發生。因此畫面的題材元素，只能視爲年代判讀的參考資料之一，不能視爲絕對，另外還有粉本、時代風格、文獻資料…等問題，也都是要列入探討的。

李德仁以寶寧寺水陸畫的畫面服飾判斷年代之觀點，許多研究中國古代戲曲服飾及古代服飾史的研究者，也都認爲寶寧寺水陸畫中有些畫面的確有元代的服裝，在沈從文的《中國古代服飾研究》中就認爲寶寧寺水陸畫中的〈往古儒流賢士丹青撰文眾〉（圖 16）、〈往古顧典婢奴棄離妻子孤魂眾〉（圖 17）、〈兵戈盜賊諸孤魂眾〉（圖 14）、〈往古九流百家諸士藝術眾〉（圖 18）等畫面爲元代服裝的代表。[62]但除了元代以外的服裝，在李氏文中並未指出寶寧寺水陸畫還有出現其它朝代的服裝，只指出數幅具有元代的服裝風格畫面進行分析，對於畫面有出現明代作品的服裝卻避而不談，因此李氏認爲寶寧寺水陸畫是元代的說法，筆者認爲值得商榷。

[61] 〔清〕張廷玉等撰，《明史》卷六十七，志第四十三，輿服三〈侍儀以下冠服〉，刊印楊家駱主編，《新校本明史並附編六種》第 3 冊，（臺北：鼎文出版社，1978），頁 1648。
[62] 沈從文，《中國古代服飾研究》（上海：上海書店出版社，2007），頁 501-503。

因此劉永華的《中國古代軍戎服飾》從古代軍服與官服演變的角度去考察，認爲寶寧寺水陸畫有的畫面會出現純粹元代、純粹明代、元與明混合體…等的服裝。畫面爲純粹是元人的服裝，例如：〈往古顧典婢奴棄離妻子孤魂眾〉（圖17）中出現穿細褶質裙的元人形象、〈往古文武官僚宰輔眾〉（圖 19）有穿元代戎裝與文官服飾的臣子。[63]另外有元代與明代混合體的軍人服裝，如在〈地府五道將軍等眾〉（圖 15）劉氏云：

「寶寧寺明代水陸畫《地府五道將軍等眾》，前右一將軍為明代衣甲，後三人為元代衣甲，兵士腳上穿的履與居庸關雲台元代石刻上的士兵所穿的履完全相同。」[64]

從上述可知劉氏考據的結果，認爲寶寧寺水陸畫〈地府五道將軍等眾〉（圖15）出現元、明兩朝的裝扮，在此又再次證明寶寧寺水陸畫絕非元代之作。但畫面也有明代服裝和其它朝代混合體，例如〈往古爲國亡軀一切將士眾〉（圖 20）畫面還繪有南北朝戴假面具做戰的白衣人。[65]這都說明寶寧寺水陸畫除了明代的服裝外，還出現元代、南北朝…等的服裝，都說明寶寧寺水陸畫顯然並非元人之作，所以李氏的論點有其修訂改正的空間。

李氏從寶寧寺水陸畫探討出有數幅畫面爲元代的服裝，就因此斷定爲元代繪畫，許多學者都持反對意見，如戴曉雲、陳姿妙…等。[66]認爲只從衣服樣式而來斷定年代有待商榷，缺乏考慮粉本、著色、繪畫風格等問題。李氏探討寶寧寺水陸畫的服裝並非每幅畫作都詳細的探討，只是舉列說明探討之，而事實上有的畫面還出現明代造型的服裝，李氏並未發現。此外畫面也出現了大量明代的裝飾繪畫風格。[67]所以寶寧寺水陸畫基於上述的理由，都說明寶寧寺水陸畫絕非元代的畫作，不然畫面怎麼會出現明代的物件與元素。

---

[63] 劉永華，《中國古代軍戎服飾》（上海：上海古籍出版社，2006），頁 160-182。
[64] 同上註，頁 156。
[65] 劉永華，《中國古代軍戎服飾》，頁 160-182。
[66] 參見，戴曉雲，《北水陸法會圖考：以北方地區明清「水陸畫」爲中心》（北京：中央美術學院博士論文，2007），頁 126。陳姿妙，《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材爲例》，頁 6。
[67] 參見，陳俊吉，〈寶寧寺水陸畫裝飾風格與粉本傳承研究〉，第 7 期《史物論壇學報》（臺北：國立歷史博物館，2008）年，頁 127-205。

（二）元人與明人所繪的組合體

另外在吳連城的〈山西右玉寶寧寺水陸畫〉此文中認爲，從康熙乙酉年（1705）與嘉慶二十年(1815)重裱的題記，從時間上推論認定爲明代的作品。[68]但是在〈赴刑都市幽死狴牢鬼魂眾〉（圖 13）就表現出赴刑場砍頭的情形，此圖的殺人告示牌上面的年款，還出現元代的年號「至□」（至字非常清楚，但下一個字模糊），吳連城提出說明：

「在元、明兩代年號有至字的，元代有至元、至大、至正、至治等，而明代一個也沒有。再仔細觀察這批畫的人物服飾、著色、絹地、畫風等，不僅有充分理由定為是明代的作品，甚至有一部分應是元代的遺作，或者是明初人根據元代的粉本繪畫的。」[69]

吳連城的說法以明初人根據元代的粉本繪畫，此說法筆者較爲認同。而說部分應是元代的遺作，筆者認爲無此道理。因筆者親自到大陸考察原作發現，當時的畫家在製作此堂水陸畫的每一幅作品時，都有預留空間以便後來的「榜題」之用（只有佛像 9 幅、菩薩 10 幅、面燃鬼王施食圖 1 幅，例外沒有榜題），而且「榜題」的底層顏色和「榜題」外面的畫面圖案不同。在寶寧寺水陸畫的〈天藏菩薩〉（圖 21）畫面的墨染雲彩在「榜題」處就預留空間，未畫任何雲彩，但在「榜題」處就染上淡朱紅底色，再題上「左第十三 天藏菩薩」，可見畫家在作畫時已經事先預留了「榜題」。如果拿元代的遺作到了明代再加上「榜題」，這樣畫面的墨染雲彩必定會和「榜題」重疊。在此堂水陸畫並未發生此情形，可見整批畫作是有計畫性的製作。所以部分畫作爲元代遺作的說法是不可信也，應該爲部分畫作使用元代的粉本而加以改造完成，較合乎邏輯。

而吳氏的第一個論點「有一部分應是元代的遺作」的說法是行不通的，應爲第二個說法「明初人根據元代的粉本繪畫的」較具合理性。因此寶寧寺水陸畫並非部分元人的畫作與明人畫作的組合體，應是同一個時代並且有計畫性的謀劃繪製。

[68] 吳連城，〈山西右玉寶寧寺水陸畫〉，《文物雜誌》第 4、5 期合刊，頁 90。
[69] 同上註。

（三）明人所繪

認爲寶寧寺水陸畫爲明代（1368-1643）的畫作，許多學者認同此說法。但明代的國祚二百七十餘年，面對這廣闊的時間點，學者對繪製的時間點有四種說，本處將論述各學者的說法：

1. 明代宗景泰時期（1450-1456）

在內蒙古大學藝術學院副教授王鵬瑞所發表的〈明代卷軸式水陸畫研究〉中認爲：

「畫中人物造型豐頰厚頤，衣服繁複，裝飾華麗，具有典型的明代人物畫的風格與特徵。人物的服飾大部分為明代制度，偶有元人衣履，說明也許有古代粉本為依據畫工繪製時摻入了明代生活習俗和服飾。整堂畫的水平有高下之分，顯然系多人或師徒所繪。但總體看，筆墨窮形盡相，各盡其妙，堪稱明代宗教畫的代表作。」[70]

王氏並沒舉例出理由，或是相關論證說明寶寧寺是明代宗時期的產物，而是以其自我判斷後所下的結論，並沒有提出相關的證據與分析。因此實際情況如何還需要再進一步的探討。

2. 明英宗天順時期（1457-1464）

在 1988 年開始出版的《寶寧寺明代水陸畫》，吳連城撰寫序文介紹寶寧寺水陸畫，推翻之前 1962 在《文物》雜誌所撰寫的〈山西右玉寶寧寺水陸畫〉論點，認爲的元代與明代畫作組合的可能性，而認爲：

「正統十四年（1449 年）土木之變，英宗被擄北去，京師被圍，明廷震動。右玉為明代西北邊防重地，寶寧寺正建於天順四年（1460 年）。這一年韃靼又大舉進攻，兵鋒直至大同右衛。因此這堂畫很可能是天順年間敕賜給寶寧寺，用以“鎮邊”的。成畫的時間估計也應在這一時期。從畫風上看，這堂水陸畫的人物多是豐頰厚頤，大部服裝為明代制度，偶有元人衣履，絕

[70] 王鵬瑞，〈明代卷軸式水陸畫研究〉，《美術雜誌》，第 2 期（北京：美術雜誌社，2008），頁 101。

無清朝裝束。服飾衣紋繁複，裝飾華麗，設色用大紅大綠，具有明代人物畫的風格和特點。畫中白線均用蛤粉描繪，故至今明亮如新，絕不似清人用鉛粉作畫，經久便黯然失色者可比。又山西省太原市崇善寺所藏明弘治間佛本行傳畫冊、善財童子畫冊等的風格也與此畫極相類似。因此種種，把這堂水陸畫定為明代作品，是比較確當的。」[71]

從上述資料可知吳氏認爲，寶寧寺水陸畫在天順年間所賞賜，成畫年代也在此時期，這論點多廣被目前學界認同。在陳姿妙《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材爲例》也是引用吳氏的觀點。[72]留啓群《北京法海寺研究》對於寶寧寺水陸畫也是如此認爲。[73]孔有生〈山西右玉寶寧寺水陸畫探究〉也認同此觀點。[74]

3. 明代天順四年至弘治元年繪製（1460-1488）並在清康熙 48 年（1709）修補此說法出現于曾堉《中國美術年表》一書，但此書只有短短的兩行字說明：

「1460 山西右玉（山西大同西 120 公里）寶寧寺明代水陸畫（1460-1488，1709 年修補），《文物》（1985／3）。」[75]

筆者對於曾堉的說法，發現考據上的困難。第一，《文物》雜誌 1985 年 3 月刊的內容，並沒有一篇和寶寧寺有關的刊載，此處曾氏可能引用書寫有誤，曾氏看何文獻資料所斷定的結果，已經不得而知。第二，關於曾氏所說的年代筆者進行對照發現，曾氏說寶寧寺水陸畫於明英宗天順四年（1460）至明孝宗弘治元年（1488）繪製完成。這樣前後長達 28 年，使筆者疑惑的是明代宮廷有許多畫匠，繪製一堂水陸畫需要那麼長的時間嗎？第三，天順四年（1460）爲寶寧寺建造完畢的時刻，所以繪製此年代爲濫觴筆者尚可理解，但完工于明孝宗弘治元年（1488）這個部分，筆者就百思不得其解。第四，曾氏說清康熙 48 年（1709）修補過，但寶寧寺現存的兩幅清代重裱題記爲，康熙乙酉年（1705）與嘉慶二十年（1815）兩份，在題記也未說在清康熙 48 年（1709）修補過。如果要修補也

[71] 吳連城撰文、山西省博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》，頁 7。
[72] 陳姿妙，《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材爲例》，頁 55-60。
[73] 留啓群，《北京法海寺壁畫之研究》，頁 72-75。
[74] 孔有生，〈寶寧寺水陸畫的歷史沿革〉，《文物世界雜誌》，第 5 期，頁 62。
[75] 曾堉，《中國美術年表》（臺北：大東圖書，1998），頁 51。

應該在康熙乙酉年（1705）題記之前，不應該於康熙乙酉年已經重裱整理完畢後，在康熙 48 年（1709）才進行修補。第五，曾氏的說法目前還沒有學者提出呼應的看法，筆者將視爲曾氏個人判讀的結果。因此曾氏資料出入頗大、出處來源不明以及許多時間點可能誤寫極需釐清，所以筆者在此無法探討曾氏的論點。

4. 繪製不早于明武宗正德時期（1506-1521）

在西元 2007 年 5 月，中國北京的中央美術學院博士論文，戴曉雲《北水陸法會圖考：以北方地區明清「水陸畫」爲中心》提出寶寧寺水陸畫繪製年代新的見解：

「據藏傳美術專家和藏文字專家謝繼勝先生說寶寧寺水陸畫右第九幅阿氏多尊者、茶畔吒迦尊者羅漢圖軸中有一羅漢在妙錄藏文經書，經過謝老師辨認，確定此堂水陸畫年代不會早于明武宗。」[76]

而戴氏的評斷，也只有寥寥數行文字，也進一步沒說明畫中羅漢圖（圖 6-2-5）所抄入的藏文經書爲何？爲何確定此堂水陸畫年代不會早于明武宗。筆者不懂藏文所以無法做評斷。但明朝佛教繪畫中出現藏文，早在明成祖永樂五年（1407），明成祖賜與藏僧哈立麻（噶瑪巴）的〈如來大寶法王爲明太祖及皇后建普渡大齋長卷畫〉（圖 22），長卷裡面共繪 49 幅的敘事故事，每幅故事旁都有用中文、維吾爾文、阿拉伯文、西藏文、蒙古文等五種文體書寫敘事。[77]可見明初宮廷已經有使用西藏文在佛教畫作上，所以明成祖之後佛教繪畫在畫面有出現藏文，筆者認爲是可以理解的。

此外明成祖時期所成立的「番經廠」，在明萬曆元年（1573）張居正所寫的《張居正番經廠記碑》中就有說到「番經廠」有書寫藏文經書的情況：

「番經來自烏思藏，即今喇嘛教，達摩目為旁支曲竇者也。成祖文皇帝貽書

[76] 戴曉雲，《北水陸法會圖考：以北方地區明清「水陸畫」爲中心》，頁 126。

[77] Patricia, B. “Miraclesvin Nanjing:an imperial record of the fifth Karmapa’s visit to the Chinese capital” In Weidner ,Marsha Smith, *Cultural Intersections in Later Chinese Buddhism*（Honolulu : University of Hawai'i Press, 2001）,pp.145.

西天大寶法王廷致法尊尚師等，取其經緣寫經傳。雖貝文梵字不與華同，而其義在戒貪惡殺，宏忍廣濟，則所謂海潮一音，醍醐同味者也。」[78]

上文所說的「貝文梵字」所指的並不是印度「梵文」，而是西藏「藏文」。所以非常明顯在明初時，宮廷已經有在使用藏文佛經，因此寶寧寺水陸畫中的羅漢畫有書寫藏文並非難事。

戴氏提出書寫藏文來斷定，寶寧寺水陸畫繪製於明武宗的說法，是相當有疑問的，且目前在研究寶寧寺水陸畫的學者，還未提出呼應及認同。

從上述學者對繪製的時間點有四學說來看，最爲學界所接受的是明英宗天順時期（1457-1464）。又有學者提出明代宗景泰時期（1450-1456）的新論觀點。此外資料出入最大的是明英宗天順四年至明孝宗弘治元年繪製（1460-1488）並在清康熙 48 年（1709）修補的論點。近來又有提出繪製時間不早于明武宗正德時期（1506-1521）的觀點。而這四者的論點，以後兩者的論述證據最少且又有所漏洞無法自圓其說。此外之前有論述過，寶寧寺水陸畫是賞賜於天順時期最具歷史的合理性，後兩者的論點繪畫時間點晚於天順時期，明顯有年代的出入。因此明英宗天順四年至明孝宗弘治元年繪製（1460-1488）並在清康熙 48 年（1709）修補的論點，與繪製時間不早于明武宗正德時期（1506-1521）的論點，是有待商榷。因此寶寧寺水陸畫究竟繪於何時，最有可能的說法是明英宗天順時期（1457-1464），或是明代宗景泰時期（1450-1456）繪製的觀點。所以筆者將以寶寧寺水陸畫的繪畫風格、明代宮廷繪畫的歷史脈絡…等來探討究竟繪於何時，將是下文要探究的重點。

（四）寶寧寺水陸畫的繪製時期探討

筆者認爲天順四年（1460）寶寧寺由官方的玉林衛建造完成，其以賞賜的時間點不可能早於此，常理而言應是建完寺院後皇帝才賜與畫作。而賞賜必定在明英宗天順四年至天順八年（1460-1464）的這段時間。所以畫作必定繪製天順八年

[78] 陳楠，〈法淵寺與明代番經廠雜考〉，《中國藏學》總期第 74 期（北京：中國西藏文化保護與發展協會，2006），頁 140。

以前。筆者將探討寶寧寺水陸畫，可能繪製完成的時間點。

1.寶寧寺水陸畫繪於明畫院鼎盛時期

明代畫院的鼎盛時期，爲明宣宗宣德至孝宗弘治年間（1426-1505），此時帝國政權穩固國力達到高潮，並出現喜好丹青並且擅長畫丹青的皇帝，有宣宗（1426-1435）、憲宗（1465-1487）、孝宗（1488-1505），使得宮廷繪畫大盛。[79]到了世宗嘉靖（1522-1566）以後，隨著國力衰落，帝國虛弱，又沒有喜好繪畫的皇帝，明代宮廷繪畫因此衰弱。

從寶寧寺水陸畫藝術風格表現上來考訂，發現必定爲明畫院鼎盛時期的藝術表現。因爲寶寧寺水陸（圖 23、圖 25），和明代宗於景泰五年（1454）賞賜的水陸畫（圖 24、圖 26）其繪畫風格都具有風格細膩、藝術水準非凡、畫幅眾多，都繪於明朝畫院鼎盛時期。而寶寧寺水陸畫這種畫風細膩且畫面重視裝飾的視覺較果，是明代宮廷繪畫鼎盛時期的代表作。

寶寧寺水陸畫絕對不是繪於晚明時期的畫院作品，繪於晚明世宗嘉靖時期（1522-1566）與神宗萬曆（1573-1620）的可能性微乎其微。首先世宗嘉靖時期（1522-1566）是明代帝王中是信奉道教最誠的皇帝。此時期宮中所繪的宗教繪畫，清一色的都是道教神祇的表現，如嘉靖壬寅年（1542）沈氏皇貴妃所施的〈王靈官像〉（圖 12）。因此爲佛教宗教圖騰的寶寧寺水陸畫，絕不可能在此時期的宮廷繪畫中出現。

此外也絕不可能是萬曆年間（1573-1620）的宮廷繪畫，此時期宮廷所製作的水陸畫作，藝術水準極差，完全比不上明畫宣德至弘至（1426-1505）的藝術水準。也比萬曆時期山西進貢的佛畫水準差（圖 27）。在北京的首都博物館藏有一套萬曆己酉年（1609），李太后所命工匠所造的水陸畫，畫面配有鈐印，印文爲：「慈聖宣文明肅貞壽端獻恭熹皇太后寶」，並且畫面題有「大明萬曆己酉年慈聖皇太后繪造」。[80]如〈常精進菩薩〉（圖 28），畫面雖然有明代色彩豔麗、重視

[79] 楊新、班宗華等著，《中國繪畫三千年》（臺北：聯經出版社，1999），頁 198。
[80] 葉渡，〈首都博物館藏水陸畫〉，文收錄於《北京文物精粹大系》下冊，頁 21。

裝飾的藝術風格，但畫匠掌握造型的能力欠缺，畫面的蓮花、菩薩的慈容顯的僵化不夠優雅與自然。許志平評論此幅畫作說：

「此為一堂水陸組畫之一—觀音大士[81]（常精進菩薩）。銘書記萬歷（曆）己酉年，楷書慈聖皇太后繪造，應屬宮廷監造。但工藝水準不如先前景泰、成化、萬歷（曆）貢進等，同屬宮造亦有高低之分，不知是經費不足，還是監造人失職？或者為工匠水準降低？只有當事人知。」[82]

見明萬曆年間宮廷繪畫，已經技法低落。已經離景泰、成化年間的水準差距甚遠，甚至比萬曆年間地方政府所貢獻的佛畫藝術表現還差，如萬曆年間山西府所進貢京城的貢品〈西方三聖與四大天王〉[83]（圖 27），畫面題有「大明萬歷（曆）年造，山西府貢進」的款識。[84]在藝術展現的複雜程度與技法水準，明顯勝過慈聖皇太后所造的水陸畫。此時期的明代宮廷繪畫如此衰弱，工匠水準比地方政府進貢的畫作還差，絕對無法繪出寶寧寺水陸畫如此精細動人的磅礴之作。

從上述得知，明萬曆年間宮廷繪畫已經衰落，更不用說明神宗萬曆（1573-1620）以後的皇帝，此時明朝已經日薄西山、一日不如一日，因此繪於熹宗天啓（1621-1627）、思宗崇禎（1628-1643）已經是毫無可能得結果。此外寶寧寺水陸畫在清代康熙乙酉年（1705）重裱的題記也說：

「寺中相傳有敕賜鎮邊水陸一堂，妙相莊嚴，非尋常筆跡所同。但歷年已久，而香燭薰繞，金彩每多塵蔽。」[85]

說到到了康熙乙酉年（1705）已經「歷年已久」，熹宗天啓年間（1621-1627）距離康熙乙酉年（1705）也不過 80 至 70 餘年。思宗崇禎年間（1628-1643）距離康熙乙酉年（1705）也不過 70 至 60 餘年，怎麼可能「歷年已久」。因此寶寧寺

[81] 此畫作上頭題款有「常精進菩薩」，許氏此處誤寫爲「觀音大士」，此外「萬曆」二字也誤寫爲「萬歷」，筆者此處更改之。
[82] 許志平，《中國佛畫之美佛陀篇：善緣無量》，頁 17。
[83] 此幅畫作未訂名稱，筆者暫訂定爲〈西方三聖與四大天王〉。
[84] 許志平，《中國佛畫之美佛陀篇：善緣無量》，頁 88。
[85] 吳連城撰文、山西省博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》，彩圖頁 182。

水陸畫繪製于明世宗至明思宗年間（1522-1643）是毫無可能性的。而之前有論述寶寧寺水陸畫的賞賜年代，是在明英宗天順四年至天順八年（1460-1464）的這段時間，怎麼可能繪於晚明。

而從上述可得寶寧寺水陸畫，絕非晚明的藝術作品，因其繪畫風格、歷史脈絡、賞事時間…等，完全無法吻合。因此此堂水陸畫應該繪製於明畫院的鼎盛時期，爲明宣宗宣德至孝宗弘治年間（1426-1505）。但由於寶寧寺水陸畫的賞賜時間，在明英宗天順四年至天順八年（1460-1464）之間，如此推算而言，寶寧寺水陸畫可能繪製于明宣宗宣德至英宗天順八年間（1426-1464）。在這段期間理是否還有更精確的時間點，寶寧寺水陸畫風格與景泰五年所賞賜的水陸畫，有何密切性的關係，將是筆者在下一段，即將探討的問題。

2. 寶寧寺水陸畫風格與明代宗景泰時期（1450-1456）風格有所傳承

如果從寶寧寺水陸畫的風格來分析畫作，留啓群在《北京法海寺研究》認爲創建於天順四年（1460）寶寧寺，所藏的水陸畫其繪畫風格（圖 23、圖 25），和明代宗於景泰五年（1454）賞賜的水陸畫（圖 24、圖 26）（簡稱「景泰五年水陸畫」）、完工于明英宗正統八年（1443）的北京法海寺，三者的繪畫風格相近，且前後相差不過 17 年，都是由御用監主導製作的宮廷繪畫。[86]「景泰五年水陸畫」與寶寧寺水陸畫，許多研究中國古代佛教藝術的外國學者，如韋德納・瑪莎史密斯（Weidner, Marsha Smith）的〈帝國雇用的佛教藝術和建築〉[87]，韋德納・瑪莎史密斯（Weidner, Marsha Smith）、肯特・理查（Kent, Richard K.）、穆雷・朱麗亞（Murray, Julia K.）…等合著的《後期的規則：850-1850 年的中國佛教圖像》[88]，也是認爲兩者之間有一定的必要相關性。

從風格上而言，寶寧寺水陸畫（圖 23、圖 25）與「景泰五年的水陸畫」（圖

[86] 留啓群，《北京法海寺壁畫之研究》，頁 72-75。

[87] Marsha Smith, W. “Imperial engagements with buddhist art and architecture: Ming variations on an old theme” In Weidner ,Marsha Smith, *Cultural Intersections in Later Chinese Buddhis*（Honolulu : University of Hawai'i Press, 2001）,pp.126-127.

[88] Marsha Smith. (Eds.). *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism 850-1850* (Lawrence, KS : Spencer Museum of Art, University of Kansas ; Honolulu, Hawaii : University of Hawaii Press, 1994)pp.282.

24、圖 26），其藝術表現無可否認有一定的相關性。首先寶寧寺水陸畫的〈毘盧遮那佛〉（圖 23）與「景泰五年的水陸畫」中的〈毘盧遮那佛〉（圖 24），兩者使用相同的粉本而進行改造，畫面都是帶有華麗性的裝飾風格，極度的刻畫細節，並且使用大量的泥金。另外在寶寧寺水陸畫的〈五方五帝眾〉（圖 25）與「景泰五年的水陸畫」中的〈五方五帝常白山開天弘聖帝〉（圖 26），兩者畫面手持笏板的神祇造型十分相似，都有華麗的衣服、繁複的裝飾視覺效果。但「景泰五年的水陸畫」水陸畫的造型明顯比寶寧寺水陸畫來的繁複，例如「景泰五年的水陸畫」〈毘盧遮那佛〉（圖 24）比起寶寧寺水陸畫的〈毘盧遮那佛〉（圖 23），畫面多了飛天、背光的多層次變化、繁複的雲彩、敷色的背景等。在「景泰五年的水陸畫」中的〈五方五帝常白山開天弘聖帝〉（圖 26）的部分，也比寶寧寺水陸畫的〈五方五帝眾〉（圖 25）來的複雜，多了許多人物且爲兩排式的構圖。但是寶寧寺水陸畫（圖 23、圖 25）與「景泰五年的水陸畫」（圖 24、圖 26），兩者的風格有極爲相似之處，仍可以視爲出自同一個時代風氣。

但問題來了此「同一時期」如何的計算。吳連城認爲繪於正統十四年（1449 年）至天順四年（1460 年）這段期間。[89]這論點廣被目前學界較多人認同。在陳姿妙的《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材爲例》也是引用吳氏的觀點。[90]留啓群《北京法海寺研究》對於寶寧寺水陸畫也是如此認爲。[91]孔有生的〈山西右玉寶寧寺水陸畫探究〉也認同此觀點。[92]國外中國佛教藝術學者史帝文森（Daniel B. Stevenson）所寫的〈Text, Image, and Transformation in the History of the Shuilu fahui, the Buddhist Rite for Deliverance of Creatures of Water and Land〉[93]（〈水陸法會歷史上的文本、圖像、轉換，普度水陸眾生的佛教儀式〉）也是引用吳氏的說法。

此外王鵬瑞所寫的〈明代卷軸式水陸畫研究〉就直接點出寶寧寺水陸畫是明

[89] 吳連城撰文、山西省博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》，頁 7。
[90] 陳姿妙，《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材爲例》，頁 55-60。
[91] 留啓群，《北京法海寺壁畫之研究》，頁 72-7。
[92] 孔有生：〈寶寧寺水陸畫的歷史沿革〉，《文物世界雜誌》，第 5 期，頁 62。
[93] Daniel B. S. “Text, Image, and transformation in the history of the shuilu fahui, the buddhist Rite for deliverance of creatures of water and land” In Weidner ,Marsha Smith, *Cultural Intersections in Later Chinese Buddhism*（Honolulu : University of Hawai'i Press, 2001）,pp.39.

代宗景泰時期的作品（1450-1456）。[94]但王氏並未提出任何的相關說明是景泰年間的畫作。而且代宗只在位 7 年（1450-1456），前有英宗正統時期（1436- 1449），後有英宗天順時期（1457-1464），前後只相差 28 年，且宮廷藝術風格是相承襲的故差異並不大，所以王氏斬釘截鐵的說寶寧寺水陸畫是景泰時期的畫作，是有待釐清。

探究寶寧寺水陸繪畫正確的時間點，是有所限制的，因在有關歷史資料留傳的太少，只是片段不銜接的檔案，故產生今日研究的困難，難以得知全貌。所以今日的學界都引用吳氏的說法，可是吳氏的說法只不過是個推論詞，而寶寧寺水陸畫的歷史是否真的如同吳氏的論點上演，今日也已經不得而知了。我們只能從片段不全的歷史資料中，去推論它的可能性。

但以時代風格來探究，寶寧寺水陸畫的確是和代宗景泰五年（1454）所賞賜的水陸畫是風格密切的孿生兄弟，並且都是明畫院鼎盛時期的作品。因此筆者把代宗景泰五年（1454）所賞賜的水陸畫做爲一個基準點，以代宗景泰時期（1450-1456）爲中心前後計算的話，前面有英宗正統時期（1436-1449），後面有明英宗天順時期（1457-1464）。都算入的話爲西元 1436-1464 年之間，前後只差 28 年。宮廷畫家在 28 年內所展現出同一個時代風格，算是極爲合理性，也是較保險的類推方式，因此筆者認爲寶寧寺水陸畫繪製於此時期有相當大的可能性。只是目前無法斷定出寶寧寺水陸畫製作的明確時間點，但可以確定是在西元 1436-1464 年，此時期中的某一個特定時間點所繪製。

五、小結

寶寧寺水陸畫是如此精美且畫幅眾多的宗教繪畫，其被保存在山西邊關的城鎮中，是歷史上的賦予它殊的具有特殊的歷史地位與實用性的價值，從本文的論述可以得知寶寧寺的水陸畫有以下幾項特點：

第一、寶寧寺由明代國防軍事單位玉林衛所建造，其必有政治性與目的性。

[94] 王鵬瑞，〈明代卷軸式水陸畫研究〉，《美術雜誌》，第 2 期，頁 101。

在清代康熙和嘉慶時重裱的題記說，此堂水陸畫作爲「鎮邊」作用是合理的也是肯定的。

第二、所賜與「鎮邊」的年代很明顯的是在明代，其「鎮邊」作用才會發生合理性與作用性。而明代皇帝中最具有可能性的是明英宗天順時期（1457-1464），但寶寧寺於天順四年（1460）才建造完成，因此極可能的賞賜時間點在天順四至八年之間（1460-1464）的某一年所賞賜。此時期也是韃靼多次來侵略山西北方邊防的時間點。

第三、其繪畫風格與表現必爲明代畫院鼎盛時期的代表之作，繪畫風格與明代宗景泰五年（1454）的水陸畫風格，有同時代一脈相承的藝術表達，寶寧寺水陸畫極可能繪於明英宗、明代宗時期（1436-1464）之間的某一段時間點。

在明清時代眾多水陸畫之中，寶寧寺的水陸畫爲明代英宗特命宮庭畫師繪畫而成所，並且賞賜予寶寧寺作爲「鎮邊」用途的政治思維，是其餘水陸畫無法相比的獨特性。



圖 12 佚名繪〈王靈官像〉，絹本設色，97×62cm，明嘉靖壬寅年（1542）沈氏皇貴妃所施，（美國）首都藝術博物館藏。



圖 13 佚名繪〈赴刑都市幽死猝牢鬼魂眾〉，絹本設色 117×61.5cm。

明英宗天順四年至八年時期賞賜山西寶寧寺（1460-1464）山西博物院藏。



圖 14 佚名繪〈兵戈盜賊諸孤魂眾〉，絹本設色，116×61cm。



圖 15 佚名繪〈地府五道將軍等眾〉，絹本設色，116×61cm。



圖 16 佚名繪〈往古儒流賢士丹青撰文眾〉，絹本設色，118×62cm。



圖 17 佚名繪〈往古顧典婢奴棄離妻子孤魂眾〉，絹本設色，118×61cm。

明英宗天順四年至八年時期賞賜山西寶寧寺（1460-1464）

山西博物院藏



圖 18 佚名繪〈往古九流百家諸土藝術眾〉，絹本設色 119×62.5cm。



圖 19 佚名繪〈往古文武官僚宰輔眾〉，絹本設色，116×61cm。



圖 20 佚名繪〈往古爲國亡軀一切將士眾〉，絹本設色，121×61.5cm。

明英宗天順四年至八年時期賞賜山西寶寧寺（1460-1464）

山西博物院藏



圖 21 佚名繪〈天藏菩薩〉，絹本設色， 120×61.5cm。明英宗天順四年至八年時期賞賜山西寶寧寺（1460-1464）山西博物院藏。



圖 23 佚名繪〈毘盧遮那佛〉[95]，絹本設色，148×76cm。



圖 24 尚義、王勤督造水陸畫〈毘盧遮那佛〉，絹本設色，尺寸不明，明代宗景泰五年施（1454），史賓塞博物館藏。



圖 22 佚名繪〈如來大寶法王爲明太祖及皇后建普渡大齋長卷畫〉，紙本設色，明成祖永樂五年（1460-1464），66×4968cm，（西藏）羅布林卡藏。

[95] 此像應爲〈毘盧遮那佛〉在吳連城撰文、山西省博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》（北京：北京文物出版社，1988），彩圖頁 7。考訂定爲〈阿彌陀佛〉，筆者認爲有誤此處更改之。



圖 25 佚名繪〈五方五帝眾〉，絹本設色，117×63.5cm，明英宗天順四年至八年時期賞賜山西寶寧寺（1460-1464），山西博物院藏。



圖 26 尚義、王勤督造水陸畫〈五方五帝常白山開天弘聖帝〉，絹本設色，140.5×79cm，明代宗景泰五年施（1454），（美國）史賓塞博物館藏。

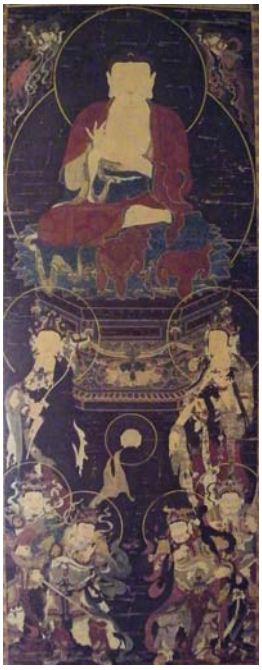


圖 27 佚名繪〈西方三聖與四大天王〉，絹本設色，320 × 110cm，明萬曆年（1573-1620），臺北私人藏。



圖 28 佚名繪〈常精進菩薩〉，絹本設色，155.6×94.2cm，萬曆己酉年施（1609），（中國）首都博物館藏。