

明代宝宁寺水陆画《往古雇典婢奴弃离妻子孤魂众》研究

于奇赫

摘要：明代宝宁寺水陆画《往古雇典婢奴弃离妻子孤魂众》中红衣汉族男子所戴六瓣小帽、上衣所缀金属子母对扣形象，可从族属的角度发现画面中存在明代汉族人与元代蒙古族人两种形象，将其与毗卢寺具有相似结构的明代水陆壁画比较，则可以看出二者基于同一粉本，且其是一种有意营造的历史形象。

关键词：明代 水陆画 宝宁寺

中图分类号：J209/ K879.41 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187 (2023) 03-0024-09

水陆画是佛教寺庙在举行水陆法会时供奉的仪式性用途的图像。这种富有层次的绘画形式将佛教中因果轮回的思想以视觉化的方式展现，与法会中经咒、音乐、花卉等圣物共同构成一个超度亡魂的神圣空间。起源于中国的水陆画在古代随着佛教本土化的深入而产生新的变化^[2]，并且传播至朝鲜半岛^[3]。水陆画也是遵循仪轨并借鉴粉本而绘制的，戴晓云认为，中国北方地区所有水陆图像都依据《天地冥阳水陆仪文》绘制^[4]，包含佛陀菩萨、明王罗汉、护法神祇、天仙诸神、往古人伦、孤魂野鬼等内容。

明代现存水陆画以壁画式水陆画与卷轴式水陆画居多，其中又以山西博物院收藏的139幅原藏于山西省右玉县宝宁寺的卷轴水陆画保存最为完整、价值最为突出。而在清康熙、嘉庆年间的重裱题记中，清人均称宝宁寺水陆画为“敕赐镇边水陆画”^[5]。多数研究者认为宝宁寺水陆画绘制于明代，也有少数研究者通过服饰特征认为其绘制于元代。

以往研究者在对明代水陆画人物身份进行考订

时，没有进行图像志方面的深入研究。由于水陆画中每组形象大都包含榜题，研究者多按榜题文字解读画面形象，并没有深究每个形象的具体身份含义。这就导致一些水陆画论著出现对图像误读的现象^[6]。例如，宝宁寺水陆画《往古雇典婢奴弃离妻子孤魂众》（下文简称《往古雇典婢奴》，图一）^[7]最早的研究者吴连城，将这幅画下层的形象描述为：“下一层突出地表现了统治阶级和他的走狗们的气势汹汹，惨无人道，把一家人拆散了，把人家的子女掳走，而他们却作威作福生活着。”^[8]虽然后来也有研究者对这幅画进行描述，但往往都缺乏对细节的辨识与讨论，没有揭示画作绘制的意图。

一、《往古雇典婢奴》的研究回顾

《往古雇典婢奴》因为题材的特殊性，引起了一些艺术史研究者的关注。^[9]薄松年认为，画中“被卖的奴隶被捆绑双手、项系长绳，又有妻儿离散、被卖

作者简介：于奇赫，东南大学外国语学院2022级博士研究生。

的孩子抓住母亲的衣裙不肯放手离去的悲惨画面，生动而逼真地画出了民众的苦难”^[10]。日本学者田仲一成将画面内容描述为：“下面有债主勾引欠债男女，空中家属悲痛哭泣。”^[11]这显然是一种误读，古代的“雇典”与“欠债”是两个不同的概念。

黄苗子以《血泪画中看——右玉水陆画记》为题，详细描述了画面中出现的人物形象，认为“这幅作品至少是根据元代稿本制作的”，并列举了一些文献讨论元代奴婢买卖的制度与现实问题。但是，黄苗子的解读也存在一定问题，他认为：“下面一组以一个身穿窄衫半臂公服，在数着‘钞子’（钞票）的人物为中心。”^[12]而李德仁认为：“中间有一执事人员穿半臂长衣，戴短展角帽，手拿印刷的票单——可能是当时流行的宝钞，买主卖主们在看契约。”^[13]随着研究的不断深入，程芊卉指出：“而正中间，一紫衣男子手中拿着印有朱色铜印的一沓纸张，其不是所谓的‘钞票’，而应该是当时买卖人口所需要的‘契本’。”^[14]程芊卉转引洪用斌《元代的奴隶买卖》一文说明该问题，其实元代陶宗仪《辍耕录》明确提到：“今蒙古色目人之臧获，男曰奴，女曰婢，总曰‘驱口’……又有曰红契买到者，则其原主转卖于人，立券投税者是也。”^[15]

《往古雇典婢奴》也引起了服饰研究者的关注，如李德义提到这幅画作“下部画买卖奴隶，其中富贵之人有头戴钹笠冠者三人”与《一切巫师神女散乐伶官族横亡魂诸鬼众》中戴钹笠冠的“男偶”相似，认为“这是元代之习”。^[16]孙培彦则对画作下部人物形象描述得较为仔细：“身着元代辫线衣，头戴皮毡帽，腰带弓箭筒，佩刀，脚穿黑色皮靴，手牵奴隶的商人。旁边头戴展脚幞头，内穿窄袖袍衫，外套斜领半臂，手拿似账本的商人，以及周围及身后头戴大檐帽，身穿斜领袍衫的手拿似为卖身契的商人。”^[17]苏丹宁则将元墓出土陶俑与画作中的一名男子比较，指出二者相同的“后檐帽造型”是蒙古族男子典型服装配饰。^[18]

张总最早注意到《往古雇典婢奴》在题材上的特殊性，他将其与原郑振铎藏明代成化年间版画《水陆道场神鬼图像》进行比较，发现《往古雇典婢奴》与另一幅《往古九流百家诸士艺术众》没有出现在



图一 宝宁寺水陆画《往古雇典婢奴弃离妻子孤魂众》

版画中。^[19]而尹惠俊在关于宝宁寺、毗卢寺、公主寺水陆画的比较研究中，也指出只有公主寺出现“弃离妻子孤魂”形象。^[20]因此，“雇典婢奴”题材在明代水陆画中具有唯一性。刘骏指出，宝宁寺水陆画十分重视孤魂绘制，《往古雇典婢奴》存在一种“孤魂和往古人伦不分的情况”^[21]，说明这幅水陆画存在与水陆法会议轨不合之处。

综上所述，《往古雇典婢奴》题材在明代宝宁寺水陆画中，因有着鲜明的时代性与复杂的叙事性而显得较为独特。通过对以往研究的梳理也可以看出，

这幅绘画下层的人群几乎都被研究者理解为“元人”，如孙培彦“元代风格”、黄苗子“元代稿本”与李德义“元代之习”等说法。那么，这幅具有特殊性的作品究竟是否是表现元代的社会生活，这需要进一步的对比与探究。笔者不揣简陋，做如下考证，求证于方家。

二、《往古雇典婢奴》中红衣男子服饰特征

人物服饰特征是古代绘画断代的依据之一，类似于考古学中具有“叠压关系”的文化层：前代服饰可能延续至后代，但是后代服饰不可能出现在前代。《往古雇典婢奴》中的很多人物形象都具有鲜明的元代风格，但是画面中服饰颜色最为醒目的红衣汉族男子形象，其所戴小帽与上衣纽扣则是明代服饰的两个主要特征。

（一）小帽

红衣男子所戴之物乃是明代的小帽，明人陆深《俨山外集》第十九卷《豫章漫抄》记载：“今人所戴小帽以六瓣合缝，下缀以檐，如桶。”^[22]王雨亭结合《三才图会》指出，这种小帽在明代初期具有“天下一统”寓意，对比河南洛阳伊川元墓壁画推断，这种小帽形制受元代影响。虽然她也提到这种小帽在《事物纪原》的记载“国朝仿元制”、在靳学颜《靳两城先生集》的记载“元人帽制必圆而六瓣”，但是认为这种小帽“在元代的使用状况未见有文献记载，记述在明代穿戴情况的资料较为丰富”。王雨亭还参考牛犁、崔荣荣的研究^[23]，并且引《枣林杂俎》《金瓶梅》《松下杂抄》和明代历史戏曲小说插图以及明墓出土文物，得出如下结论：山西省右玉县明代宝宁寺水陆画中描绘的往古雇典婢奴弃离妻子孤魂众，其中有一头戴瓜皮帽的男子形象。^[24]

对于这种小帽的研究，苏丹宁认为：“如山西沁源县东王勇村元墓出土的壁画主人神位图中一男子头戴一顶浅色小帽，帽围边缘有一窄边，比卷檐帽折起来的帽檐更加贴合帽身，但在文献和元代画作

中很少见到这种帽式，说明这种形制在当时尚未流行。到明代，无檐帽的使用开始增多，其形制也基本确立，帽身分为六瓣合缝而成。”^[25]程芊卉也指出，“从传世的图像来看，明代的六合帽帽身较高，六瓣之间的凹陷比较明显”，《往古雇典婢奴》“下层左一明代男子所带（戴）的一种圆顶小帽子即是这种六合帽”。^[26]

通过上述研究并结合其他研究者对于这一问题的论述可知^[27]，帽身六瓣合缝而成的小帽，其造型可以追溯至元代或者更早，并不是“汉族传统的男帽”^[28]；但是六瓣合缝的制作方法应该在明代才出现，其目的可能是明人为了区别于元代服饰传统，很可能是在朱元璋重新制定服饰制度的背景下出现的一种新现象。

（二）纽扣

红衣男子上衣纽扣特征往往被研究者忽视，从图中可以看到5对纽扣，还有1对被其左臂遮蔽。这5对纽扣为金属材质，其色彩与红衣男子右手持剑的剑格、柄末端圆环以及腰部带扣一致；与画面中其他人物形象的腰带及刀具金属构件也保持一致。陈芳等研究者认为“明初的金‘对扣’是中国服装史上的首创，它的子母套结式结构沿袭了以前织物纽扣的形式，图案纹样多有创新。中国从唐代开始在服饰上使用织物‘对扣’，宋辽金元沿用，但还停留在闭合功能的层面……因为服装的主要闭合方式还是系带”^[29]。画面中的纽扣正是子母套结式金属对扣，也是明代服饰所具有的时代特征之一。

沈雁等研究者则认为：“纽扣的出现时间应在元明之际……‘钮’字先前所指与闭合系统无关……均不含衣扣之意，直至明代《正字通》始见‘凡物钩固者皆曰钮’的解释。至明代，金属纽扣的使用才渐渐普遍。”^[30]实际上，这种子母套结式金属纽扣并不见于元代。王佳琪指出，这种结构与“盘扣”具有相似性并称其为“纽襟”，从唐代至元代均为织物材质；明代开始大量出现金属材质，且造型更为复杂。^[31]宋炆、梅苗苗也认为：“从古代汉人服饰的发展来看，服用纽扣至明朝时才渐趋繁盛。”^[32]

画面中具有子母套结式结构的金属对扣，多发

现于明代女性墓葬，在肖像绘画中也出现于女服立领部位，一般为1对或3对。王佳琪认为，这种金属饰扣位于女性颈部前方的中心位置，除了“闭合”功能外，还具有积极的可观性。^[33]

综上所述，红衣汉族男子所戴六瓣小帽与上衣缀金属子母套结式对扣上衣，具有明代服饰的主要特征，也符合汉族服饰的形制特点。

三、《往古雇典婢奴》中的形象特征分析

巫鸿曾针对绘画艺术提出“超细读”（Super Close Reading）概念：“注目的是绘画中的个别形象，对它们的形状、结构和描绘方式进行仔细的考察，进而思考这些形式因素所隐含的意图和意义。”^[34]《往古雇典婢奴》下层出现的3个奴隶具有区别性的民族形象特征，李德义认为自左向右分别为女真族、西域少数民族与汉族奴隶^[35]，而程芊卉则认为是女真族、“黑僮”与髡发蒙古族^[36]。笔者认同李德义的说法。

在这三个奴隶形象中，只有右侧两位分别用绳子系颈与束手，并且绳子的颜色包含着明确的对比关系：前者为黑色，后者为白色。白色绳子的绘制相比黑色来说更为复杂，需要在白色颜料上用双线进行勾勒，显然体现出特殊的绘制意图。而宝宁寺水陆画中的颜色运用往往具有明确的指向性，例如在《仇冤报恨兽咬虫伤孤魂众》^[37]一文中，黄小峰就指出黑漆和红漆分别代表着酒店与官衙（图二）^[38]。而进一步观察《往右雇典婢奴》中用手攥着绳子的人物形象可以看出，牵着西域奴隶的人是头戴小帽、右手持剑、腰佩弓箭的左侧红衣男子，而牵着汉族奴隶的则是头戴缀缨帽、腰佩弓箭和刀的右侧黄衣男子。

这两组形象存在相互呼应的关系，其中的动作存在着一种趋势性（图三）：左侧红衣男子正在离开画面下层的中心，而右侧黄衣男子正在向中心回归。

程芊卉对宝宁寺水陆画绘制者的身份进行了分析，她将宝宁寺水陆画与明代宫廷绘画、民间寺观壁画比较，认为这堂水陆画存在“过于真实的现实生活反映、榜题中多处不严谨、随性的绘画技法”，进一



图二 宝宁寺水陆画《仇冤报恨兽咬虫伤孤魂众》（局部）



图三 《往古雇典婢奴》中的对立结构（作者自绘）

步得出“是山西本地声望较好画师进行绘制后，以朝廷‘敕赐’的名义赐予寺院”的结论。^[39]按照程芊卉的观点，似乎可以对《往古雇典婢奴》下层形象进行这样的解释，即宝宁寺水陆画的绘制者来自山西地区，对于边疆的历史与现实有着一定的认识，很可能是通过制造这种具有形式意味的构图，来反映或保存该地区的历史记忆。

四、《往古雇典婢奴》与毗卢寺水陆壁画比较

《往古雇典婢奴》下层人物形象的形式（即构图）并不是一种孤例，陈耀林指出：“现藏山西省博物馆的原右玉宝宁寺水陆画轴中，第58幅榜题作《往古



图四 毗卢寺水陆壁画(局部)

雇典婢奴》，画面的下部与毗卢寺这一组在构图和形象处理上基本相同，画的是买卖奴婢的场面。”^[40]程芊卉也注意到这个现象（图四）^[41]，她认为毗卢寺水陆壁画：“只是在此图中，已经没有了贩卖儿童奴婢的画面，原本反映的‘社会问题’被简化、甚至消解……从人物的面相、服饰来看，应是元代封建统治阶级的下层地方文武差吏，和来自少数民族地区的朝贡使者。”^[42]

针对两位研究者作出的结论，笔者进一步提出两个问题：第一，毗卢寺水陆壁画是否如陈耀林所说“画的是买卖奴婢的场面”？第二，《往古雇典婢奴》是否如程芊卉所说“被简化、甚至消解”，即绘制者通过改造《往古雇典婢奴》制作了毗卢寺水陆壁画？

（一）毗卢寺水陆壁画中的波斯识宝题材

通过比较图一与图四可以看出，毗卢寺水陆壁画局部与《往古雇典婢奴》只有一个人物形象是相似的，即戴着缀缨帽并携带武器的男子；前者其余4个人物形象与后者下层人物形象在外貌上存在显著差

异；而前者其余4个人物，则符合金申《谈胡人献宝图的起源》一文中所概括的“胡人”特点：“但在明清的铜器、瓷器上所表现的胡人或蛮人则基本上分不出具体的种族，大致可分两种类型：一是卷发，多须，凹目高鼻的相貌……这类形象多具有中亚、西亚，乃至欧洲人的特点，可谓之胡。”^[43]此外，毗卢寺水陆壁画中有两个胡人手持宝物、另外两个胡人手持文书的形象，表现的则是“胡商识宝”的主题。

目前研究显示，中国古代文学中的胡商识宝故事滥觞于先秦时期，在两汉时期孕育，至唐代成熟并达到顶峰，明代笔记小说也大量出现这一题材。^[44]元代无名氏撰《湖海新闻夷坚续志》中“蜈蚣孕珠”条记载了一位波斯人识宝能力高于回人，并且遵守信用：“波斯慨酬之，各立文约。”^[45]而明代凌濛初《初刻拍案惊奇》卷一中的《转运汉遇巧洞庭红波斯胡指破鼋龙壳》显然受到元代故事影响，这个故事同样提到波斯人识别、加价购得宝物且使用合同文书的细节。^[46]

关于波斯人识宝的故事在唐传奇中已经大量出现，在妹尾达彦所统计的36个与胡人识宝相关的故事中，波斯人出现的频率最高。^[47]有学者指出，在元代从事贸易的民族“回回”，在文献记载中并没有取得波斯人在识宝故事中的地位；而在对于明代回回识宝故事的分析中，笔者也没有发现对于“合同文书”这一细节的描述。^[48]因此，毗卢寺壁画局部同时出现胡人、宝物与文书的组合关系，结合文献可以确认是元代胡商识宝题材在明代的延续。

（二）毗卢寺壁画更接近粉本面貌

前文提及宝宁寺水陆画绘制的时间应该在建寺前后，约明天顺四年（1460），而毗卢寺水陆壁画绘制时间则比较明确，为明嘉靖十四年（1535）。虽然从时间上看，宝宁寺水陆画早于毗卢寺水陆壁画，故程芊卉倾向于后者是绘制者在前者基础上所进行的一种删减；但是从波斯识宝题材的发展脉络来看^[49]，毗卢寺水陆壁画中的形象并不是对《往古雇典婢奴》下层形象的一种删减。

研究者注意到毗卢寺水陆画中出现这一组胡人形象没有榜题^[50]，其位置则位于壁画底层的最后一组。其原因是《天地冥阳水陆仪文》并没有提及

胡人，胡人既不属于往古人伦也不属于孤魂野鬼。但是，胡人献宝题材在宋代的《五百罗汉图》中就已经出现了。孙博指出，日本九州大学井手诚之辅较早发现了南宋时期由宁波地区画师周季常、林廷珪作坊绘制、后传入日本京都大德寺的《五百罗汉图》，与北宋时期秦观描述吴僧法能绘制《五百罗汉图》而作的《五百罗汉图记》存在一定的对应关系；孙博将吴僧法能绘制的《五百罗汉图》与周季常和林廷珪作坊绘制的《五百罗汉图》进行比较，从中可以看到两者都包含多种类型的胡人献宝形象。^[51]美国波士顿美术博物馆收藏了原藏于日本京都大德寺《五百罗汉图》中的十幅，其中的《受胡输赋》（图五）^[52]与《竹林致琛》（图六）^[53]都出现了主动性的献宝行为。

此外，井手诚之辅认为大德寺收藏的《五百罗汉图》与南宋宰相史浩的活动密不可分^[54]，而南宋天台宗僧人志磐在《佛祖统纪》中提到史浩在观看了镇江金山寺水陆斋会后，在宁波四明“于月波山专建四时水陆，以为报天地君亲之举，且亲制疏辞刻石殿壁，撰集仪文刊板于寺”^[55]。美国汉庭顿图书馆的卜向荣（Phillip E. Bloom）也重点研究了大德寺收藏《五百罗汉图》中第17幅《水陆会》，分析了仪式中视觉和感官意象的选择，并探讨了仪式艺术与仪式功能之间的关系。^[56]

目前，在明代水陆画（包含绢本画、壁画、版画）中，只有宝宁寺水陆画中出现了雇典婢奴题材。因此，《往古雇典婢奴》是在毗卢寺水陆画的粉本上进行的改变。从图像的形式来说，是通过形象的复杂性来表现华夷形象上的区别。

（三）《往古雇典婢奴》并不是对于真实的再现

研究者对于《往古雇典婢奴》的关注，是基于其写实主义的创作手法，如陈耀林表示：“这组画中主要人物都是蒙古统治者的装束，素材可能就是元统治下奴隶买卖的真实情节。”^[57]而程芊卉认为，其折射出山西地区由于掳掠、严重的自然灾害与沉重



图五 《受胡输赋》（美国波士顿美术博物馆藏）



图六 《竹林致琛》（美国波士顿美术博物馆藏）

的赋税徭役所导致的“人口贩卖”现象：“画家正是借助前代的流行题材，来映射现实。”^[58]但是，这其中存在一个值得商榷的问题，即水陆画是否是描绘真实世界中的景象，或者其表现的究竟是一种怎样的“现实”？

通过现存元代绘画很难找到与雇典婢奴相关的题材，因为元代法律对于这种行为是明令禁止的。《大元通制条格》载：“诸以女子典雇于人及典雇人之子女者，并禁止之。若已典雇，愿以婚嫁之礼为妻妾者，听；请受钱典雇妻妾者，禁；其夫同雇而不相离者，听。”^[59]《食货志》载：“大定二十年，以上京路女直人户，规避物力，自卖其奴婢，致耕田者少，遂以贫乏，诏定制禁之。”^[60]《英宗纪》载：“至治二年九月，禁江南典雇妻妾。”^[61]因此，雇典婢奴题材并不是程芊卉所说的“前代的流行题材”。

《往古雇典婢奴》上层描绘的是男子休妻与长者使用奴婢的场景。因此，下层形象实际上表现的主题并不是“雇典”，而是一种奴隶买卖的场景。元代的“典雇婚”，一般是指“父母或丈夫受财，将女儿、妻子租借，双方有契约，写明典价、典期、子女归属



图七 宝宁寺水陆画《往古雇典婢奴》(局部)



图八 宝宁寺水陆画《往古儒流贤士丹青撰文众》(局部)

和媒证，典期一般为三至五年，或以生子为限，到期照原价赎回”^[62]。而《往古雇典婢奴》下层形象描绘的是前文陶宗仪《辍耕录》中提到的“俘到男女匹配为夫妇，而所生子女永为奴婢”，“红契”是一种买卖的凭证，并不是雇佣的凭证。《往古雇典婢奴》中占据最大画面的一组形象与榜题并不相符，存在“文不对题”的现象。

有研究者清晰地指出了《往古雇典婢奴》下层形象中一些人物的服饰特点，即盘领袍、曳撒、交领半臂是具有蒙元特色的官服。^[63]该形象与奴隶衣服上的补丁也形成一种对比，展现了一种阶级的不平等。因此，《往古雇典婢奴》并不是一种真实的画面，而是有意营造一种与明代社会不符的景象。绘制者制造这种虚构场景的目的，存在如程芊卉所说映射自然灾害与沉重赋税徭役所导致的“人口贩卖”现象的可能性，这也可能是导致人口死亡的原因，二者与水陆法会关系密切。

(四) 念珠作为水陆画佛教属性的符号

《往古雇典婢奴》中还有一个形象较为特殊，即头戴黑巾、手持念珠的长须老者形象(图七)。这位与其他人物形象紧密结合在一起的老者，与画面主题“雇典婢奴”似乎并无直接关系，其姿势并没有表现出参与交易的意愿，也难以看出他与其他人存在亲属关系。绘制者对于这位老者眼睛的描绘，让他看起来更像一个存在于画面中的“他者”，似乎若有所思地注视着眼前发生的行为。

这位老者形象具有典型的汉族特点。值得注意

的是，画面可见老者手持念珠中的16颗珠子，但根据念珠与手部、服饰的遮挡关系，可以推测这一串佛珠应为24或26颗；而这种形制的佛珠在明墓中也有发现，上海市松江区华阳明墓M2中就发现了一串由28颗木珠组成的佛珠。^[64]念珠是佛教信徒修行的主要工具，使念佛、持咒存乎一心。而画作对老者持珠的右手描绘得非常细腻，拇指与食指捏住佛珠串，这种动作与明代莲池大师袞宏为《阿弥陀经》所作注释近乎一致：“唐道绰禅师，平居为众讲《无量寿经》，将二百遍。人各掐珠，口称佛号。”^[65]

这个并不与主题相关的人物形象，很可能体现出宝宁寺水陆画的佛教属性^[66]，即借助水陆法会的力量超度在边疆战争中遭受奴役的死者。此外，在宝宁寺水陆画中，与这位老者近似的形象见于宝宁寺水陆画《往古儒流贤士丹青撰文众》(图八)^[67]，而“丹青”指的就是画师。因此，《往古雇典婢奴》中的老者形象也不能排除是画师的自画像，或者是画师的祖先、师傅等其他人物，因为这种在宗教绘画中绘制画师、功德主形象的传统由来已久，在大德寺所藏《五百罗汉图》中就可以看到^[68]。

结语

明代水陆画多数由民间画师绘制而成，其中一些重要的寺院壁画和卷轴画是由皇家相关管理部门与民间画师中的技艺高超群体协商完成的，因此在画面中可以看到一定的政治意识与社会思潮的影响。明代水陆法会的殊胜与繁复也仅能依靠水陆画与水陆仪文展现出来，对于二者的对读以及相关比较研究也需要更多研究者的努力。对于水陆画中诸多形象的考察，既要基于图像志、位置关系、组合关系、服装物件、神态动作等诸多细节进行推敲，也要在历史演变的线索梳理下聚焦探究形式意味与形象内涵。水陆画是佛教中国化、本土化的重要体现，承载着中华民族的审美追求和信仰方式，是世界宗教绘画艺术的独特案例。

(责任编辑: 兰 维)

注释:

- [1] 本文为 2022 年度国家社科基金艺术学一般项目“中国水陆画图像谱系研究”(项目编号:22BF084)的阶段性成果。
- [2] 苏金成:《水陆法会与水陆画的发展及图像分析》,《中国国家博物馆馆刊》2015 年第 10 期。
- [3] 尹惠俊:《中韩水陆画比较研究》,南京艺术学院 2013 年博士学位论文。
- [4] 戴晓云:《重泰寺水陆壁画内容考》,《故宫博物院院刊》2011 年第 4 期。
- [5] 赵庆生:《宝宁寺明代水陆画造型艺术再认识》,《东南文化》2007 年第 5 期。
- [6] 于奇赫:《毗卢寺明代水陆画“往古孝子顺孙”图像研究》,《艺术与民俗》2021 年第 2 期。
- [7] 山西省文物局编:《山西珍贵文物档案·3》,科学出版社 2017 年,第 216 页。
- [8] 吴连城:《山西右玉宝宁寺水陆画》,《文物》1962 年第 Z1 期。
- [9] 苏金成:《水陆画与水陆法会》,汪小洋主编:《中国佛教美术本土化研究》,上海大学出版社 2010 年,第 222 页。马大勇:《历代水陆画内涵简谈》,《东方收藏》2015 年第 12 期。栗琳:《山西右玉宝宁寺明代水陆画图像艺术研究》,山西大学 2015 年硕士学位论文,第 19 页。胡阳:《山西宝宁寺水陆画内容与年代考释》,华东师范大学 2017 年硕士学位论文,第 38 页。
- [10] 薄松年:《中国绘画史》,上海人民美术出版社 2013 年,第 463 页。
- [11] [日]田仲一成:《戏剧文学产生于孤魂祭祀之说》,《文化遗产》2014 年第 4 期。
- [12] 黄苗子:《艺林一枝:古美术文编》,生活·读书·新知三联书店 2003 年,第 254 页。
- [13] 李德仁:《山西右玉宝宁寺元代水陆画论略》,《美术观察》2000 年第 8 期。
- [14] 程芊卉:《宝宁寺水陆画年代、作者研究》,中央美术学院 2021 年硕士学位论文,第 45 页。
- [15] [元]陶宗仪:《南村辍耕录》,上海古籍出版社 2012 年,第 192 页。
- [16] 李德义:《艺术的涵义》,中国文联出版社 2007 年,第 303 页。
- [17] 孙培彦:《元明清水陆画中人物服饰及织物纹样研究》,浙江师范大学 2015 年硕士学位论文,第 112 页。
- [18] 苏丹宁:《古代蒙古族冠帽形制及审美研究》,内蒙古师范大学 2022 年硕士学位论文,第 37 页。
- [19] 张总:《地藏信仰研究》,宗教文化出版社 2003 年,第 257 页。
- [20] 尹惠俊:《中韩水陆画比较研究》,南京艺术学院 2013 年博士学位论文,第 90 页。
- [21] 刘骏:《明代山西地区水陆法会图研究》,中国美术学院 2021 年博士学位论文,第 949 页。
- [22] [明]陆深:《俨山外集》,上海古籍出版社 1993 年,第 3 页。
- [23] 牛犁、崔荣荣:《从瓜皮帽的流行演变看社会变迁》,《江西社会科学》2017 年第 8 期。
- [24] 王雨亭:《明代服饰文化中“胡元”风尚研究》,武汉纺织大学 2020 年硕士学位论文,第 112 页。
- [25] 苏丹宁:《古代蒙古族冠帽形制及审美研究》,内蒙古师范大学 2022 年硕士学位论文,第 57 页。
- [26] 程芊卉:《宝宁寺水陆画年代、作者研究》,中央美术学院 2021 年硕士学位论文,第 14 页。
- [27] 胡焕英、阎军:《三门峡市博物馆藏明代铜俑浅议》,《收藏家》2017 年第 3 期。吴欣:《衣冠楚楚:中国传统服饰文化》,山东大学出版社 2017 年,第 106 页。高春明:《中国历代服饰文物图典》,上海辞书出版社 2019 年。黄能福、陈娟娟、钟漫天:《中国服饰史》,文化艺术出版社 1998 年,第 90 页。
- [28] 叶大兵、乌丙安主编:《中国风俗辞典》,上海辞书出版社 1990 年,第 332 页。
- [29] 陈芳、蒋玉秋、张玉安:《粉黛罗绮:中国古代女子服饰时尚》,生活·读书·新知三联书店 2019 年,第 322 页。
- [30] 沈雁、包铭新、莫艳:《从系带到纽扣——中国古代服饰闭合系统研究》,中国美术学院设计学院编:《新设计丛集》,中国美术学院出版社 2006 年,第 14 页。
- [31] 王佳琪:《明代女服中的金属饰扣研究》,北京服装学院 2012 年硕士学位论文,第 8-18 页。
- [32] 宋场、梅苗苗:《汉族传统服用纽扣来源考释》,《艺术设计研究》2022 年第 5 期。
- [33] 王佳琪:《明代女服中的金属饰扣研究》,北京服装学院 2012 年硕士学位论文,第 47-48 页。
- [34] [美]巫鸿:《超细读:绘画的再发掘》,范景中、严善錞主编:《艺术及其历史》,商务印书馆 2018 年,第 35-36 页。
- [35] 李德义:《艺术的涵义》,第 304 页。
- [36] 程芊卉:《宝宁寺水陆画年代、作者研究》,中央美术学院 2021 年硕士学位论文,第 45 页。
- [37] 黄小峰:《入画的墙壁》,上海博物馆编:《壁上观:细读山西古代壁画》,北京大学出版社 2017 年,第 349 页。
- [38] 山西省文物局编:《山西珍贵文物档案·3》,第 231 页。
- [39] 程芊卉:《宝宁寺水陆画年代、作者研究》,中央美术学院 2021 年硕士学位论文,第 54 页。
- [40] 陈耀林:《毗卢寺和毗卢寺壁画》,《美术研究》1982 年第 1 期。
- [41] 康殿峰主编:《毗卢寺壁画》,河北美术出版社 1998 年,第 265 页。
- [42] 程芊卉:《宝宁寺水陆画年代、作者研究》,中央美术学院 2021 年硕士学位论文,第 46 页。
- [43] 金申:《谈胡人献宝图的起源》,《收藏家》1999 年第 6 期。
- [44] 田牧笛:《论晚明通俗小说中的胡人形象》,河北师范大学 2018 年硕士学位论文,第 27-30 页。
- [45] [元]无名氏撰,金心点校:《湖海新闻夷坚续志》,中华书局 1986 年,第 65-66 页。
- [46] 邱绍雄:《中国商贾小说史》,北京大学出版社 2004 年,第 132-138 页。
- [47] [日]妹尾达彦:《都市の外国商人——八、九世纪的中国における异人买宝谭》,比较都市史研究会编:《都市と共同体》(上),名著出版 1991 年,第 296 页。
- [48] 钟焯:《“回回识宝”型故事试析——“他者”视角下回回形象的透视》,《西域研究》2009 年第 2 期。
- [49] 程芊卉:《宝宁寺水陆画年代、作者研究》,中央美术学院 2021 年硕士学位论文,第 46 页。

- [50] 王素芳、石永士编著:《毗卢寺壁画世界》,河北教育出版社2002年,第191页。
- [51] 孙博:《大德寺〈五百罗汉图〉对“法能本”之发展》,《南京艺术学院学报(美术与设计)》2023年第2期。
- [52] [美]吴同著,田谧译:《龙之国的传说:波士顿美术博物馆藏唐宋元书画》(图卷版),北京大学出版社2023年,第124页。
- [53] [美]吴同著,田谧译:《龙之国的传说:波士顿美术博物馆藏唐宋元书画》(图卷版),第130页。
- [54] [日]井手诚之辅:《大德寺传来五百罗汉图试论》,奈良国立博物馆编:《圣地宁波:日本佛教1300年的源流》,奈良国立博物馆2009年,第254-259页。
- [55] [宋]志磐撰,释道法校注:《佛祖统纪校注》(中),上海古籍出版社2012年,第758页。
- [56] [美]Phillip E.Bloom:《视觉化された儀礼と観想——大德寺伝来「五百羅漢図」における水陸会の表現》,《佛教艺术》2016年第344号。
- [57] 陈耀林:《毗卢寺和毗卢寺壁画》,《美术研究》1982年第1期。
- [58] 程芊卉:《宝宁寺水陆画年代、作者研究》,中央美术学院2021年硕士学位论文,第45页。
- [59] 郭成伟点校:《大元通制条格》,法律出版社2000年,第402页。
- [60] [清]沈家本:《历代刑法考》(下),商务印书馆2011年,第361页。
- [61] 郭成伟点校:《大元通制条格》,第325页。
- [62] 谭晓玲编著:《冲突与期许:元代女性社会角色与伦理观念的思考》,南开大学出版社2009年,第18页。
- [63] 鲍怀敏、刘瑞璞:《孔府旧藏明代赤罗朝服的“内缯耳”结构考释》,《艺术设计研究》2021年第2期。
- [64] 上海博物馆考古研究部:《上海市松江区华阳明代墓群发掘简报》,上海博物馆编:《上海博物馆集刊》(第9期),上海书画出版社2002年,第645页。
- [65] [明]莲池大师:《净宗八祖莲池大师净土集》(上),宗教文化出版社2016年,第65页。
- [66] 戴晓云:《从传统到新兴——中国水陆画研究述评和前景展望》,浙江大学东亚宗教文化中心等编:《佛教史研究》(第三卷),新文丰出版公司2019年,第319-334页。
- [67] 山西省文物局编:《山西珍贵文物档案·3》,科学出版社2017年,第209页。
- [68] 陈耀林:《毗卢寺和毗卢寺壁画》,《美术研究》1982年第1期。

A Study of “Souls of Pawned Maidservants and Slaves and Abandoned Wives and Children”, a Ming Dynasty Water and Land Painting at the Baoning Temple

Yu Qihe

Abstract: This paper analyzes the Ming Dynasty water and land painting “Souls of Pawned Maidservants and Slaves and Abandoned Wives and Children” at the Baoning Temple. It focuses on the image of a Han Chinese man in a red robe wearing a six-petal hat and a jacket with metal buttons. From the perspective of ethnicity, this paper suggests that the painting depicts two different types of figures: the Ming Dynasty Han Chinese and the Yuan Dynasty Mongolian. By comparing this image to a similar Ming Dynasty water and land mural at the Pilu Temple, it can be observed that although the two are based on the same fenben, the former is an intentionally constructed historical image.

Keywords: Ming Dynasty, Water and Land Painting, Baoning Temple