

探研水墨丹青 赓续中华文脉

盛世修典——中国历代绘画大系河北特展国际学术研讨活动

焦鹏航

4月12日，由河北博物院主办、浙江大学艺术与考古学院、埃尔朗根—纽伦堡大学支持的“盛世修典——中国历代绘画大系河北特展”国际学术研讨活动在河北博物院举行。来自中国国家博物馆、故宫博物院、河北博物院、上海博物馆、广东省博物馆、香港中文大学文物馆、埃尔朗根—纽伦堡大学以及清华大学、浙江大学、南京大学、上海师范大学、中央美术学院、中国美术学院、广州美术学院等15家单位的24位专家学者，围绕宋元明清时期的绘画与鉴藏分享了最新研究成果，不仅为研究梁清标的书画鉴藏提供了重要支撑，也为进一步研究我国南北方鉴藏谱系奠定了基础。

开幕致辞中，河北博物院党委书记、院长熊慧彪介绍了近年来博物院在收藏、保管和展示人类文明及地域文化方面取得的成绩，以及“盛世修典——中国历代绘画大系河北特展”开展以来的盛况，并希望以此展览和研讨活动为契机，在推动中国当代绘画鉴藏研究基础上，深入挖掘与阐释河北文化特色。

本次学术研讨活动共分为四场，与会专家就各自研究领域作出精彩发言。

第一场研讨活动由故宫博物院研究馆员、书画部副主任汪元主持。埃尔朗根—纽伦堡大学高级研究员、荷兰籍中国艺术史学者、汉学家葛思康作了题为《缺失画意：两幅画以及如何区分其原作和仿制品》的发言，通过分析马远《华灯侍宴图》、黄公望《天池石壁图》阐释如何区分原作和仿品，运用图像学分析法发现了原作和仿作的明显区别。中国美术学院艺术管理与教育学院院长孔令伟在《读文微明》（真赏斋图）中指出，古法书、图是古人“须眉面目”，可以直接感通历史，他认为卷轴书画、三代鼎彝古物至少于宋代脱离文献、祥瑞的内涵成为祖先、家国荣耀的重要象征，北宋覆亡加重了这层含义。中国国家博物馆研究馆员、中国美家协会理论委员会委员朱万章在《形象变换与身份异同：高士奇肖像的塑造》中谈到，在清代艺术和鉴藏史上较有影响力的高士奇，刻意塑造了如隐士、扈从、学者等不同形象，延伸探讨了清代早期书画鉴藏家的形象变换与心路历程。中央



观众参观



展厅一角



沉浸式展厅

美术学院教授、人文学院院长黄小峰以《在名画光晕之中：美术史中的〈捣练图〉》为题，纠正了波士顿艺术博物馆“完颜景贤出售给冈仓天心”等逆藏记述错误，指出《捣练图》于1912年左右在琉璃厂摹古斋售于外国藏家，当年人藏波士顿艺术博物馆。

故宫博物院研究馆员、国家文物鉴定委员会委员余辉担任本场研讨活动的评议人，对四位专家的发言作出点评，孔令伟、朱万章于宏观叙事，葛思康、黄小峰的细节考证十分精彩，四位专家聚焦学术前沿，涉及绘画史、收藏史、图像解读甚至史学史等多重领域，以新维度、新视角、新材料深化拓展了相关学术问题的研究局面。

第二场研讨活动由黄小峰主持。上海博物馆研究馆员颜晓军以《元人合笔陶九成竹居图卷探考》为题，全面考察了时人与陶九成的交游，探讨了吴镇与赵氏、陶氏的关系，并对此卷的鉴藏进行了补充考证。广东省博物馆研究馆员、藏品管理部副主任任文岭在《图构名山——中国画

中罗浮山形象的塑造与构建》中分析了目前流传的三类罗浮山题材绘画，共同塑造了其多维形象，对当下罗浮山文化形象构建具有重要意义。中国国家博物馆研究馆员陈庆庆通过《笔底明珠寄兴情——从金湜〈葡萄园图〉谈起》，认为葡萄与梅兰竹菊一样，是文人精神追求和人格规范的艺术象征，反映出中国传统花鸟画高峰时期的发展趋向。故宫出版社编辑关键在《元人陆行直、钱德钧的书画收藏》中详细梳理了二人的生平、交游及藏品情况，对元代书画史、鉴藏史进行了补充考证。

孔令伟为本场研讨活动作了精彩点评：四位嘉宾或从画家与收藏家的交游、生平入手，或从绘画的题材切入，提供了多元的研究方法与研究路径。颜晓军、陈庆庆注重绘画作品个案研究，为考察和理解绘画的时代风貌提供了重要线索，任文岭以罗浮山为对象，从文化视角解读中国山水画，关键的发言对元代鉴藏史研究作了补充。

第三场研讨活动由任文岭主持。上海师范大

学美术学院副研究员陆晋蓉在《重读〈授观音鉴藏录〉——书画目录再审视》中围绕康熙年间书画鉴藏家宋莘展开，梳理了宋氏藏品的流散过程，分析了清代鉴藏史走向。天津美术馆展览部馆员、清华大学美术学院博士张伟在《晚明书画对古代工艺美术鉴藏的影响》中指出，书画较早进入鉴藏领域，在收藏门类中体系完整，地位较高、较影响大，古籍藏书的钤印、审美及古物鉴藏观念等，受书画鉴藏影响明显。香港中文大学文物馆助理策展主任龙德俊在《画家生卒年研究札记二则——以黄氏家族捐赠文物的萧晨、毕涵二作浅析》中指出，萧晨曾为梁清标绘《蕉林书屋图》，为梁清标侄子梁天植绘《揖山斋图》，与梁氏家族交游颇多。南京大学历史学院助理研究员车旭东在《京口张颢宸、张孝思祖孙的书画鉴藏活动》中指出，镇江张氏家族的收藏与交游是明末清初江南书画鉴藏活动中的代表，启发并促进了当时书画创作。

朱万章对嘉宾的发言进行了评议；陆晋蓉提

李道礼等造阿弥陀佛像研究

安放琪

李道礼等造阿弥陀佛像现收藏于山西博物院，造像尺寸较大，雕刻精美，是典型的唐代式样，无论从艺术还是雕刻工艺方面都称得上是唐代佛教艺术的珍品，具有较高的艺术鉴赏和历史研究价值，是研究唐代宗教艺术及佛教史的重要实物资料。造像记内容丰富，其中人物众多，雕刻年代确切，文字书写者姓名十分明确。本文对造像雕刻题材、装饰题材、佛弟子相关记载等方面对造像进行探析。

造像形态 李道礼等造阿弥陀佛像坐像，石灰岩质，通高155.5厘米、底长72厘米、宽72厘米（图1）。佛为螺发，面部饱满丰圆，细目低垂，鼻梁高耸，两耳垂肩，颈部有三道，肩宽胸阔，外着通肩袈裟，衣纹线条雕刻疏密适度，自然流畅，呈“U”形垂悬于座前，左手伏掌置于左膝之上，右手残缺，结跏趺坐于八棱形束腰须弥座之上，座下刻一周覆莲纹饰，莲下刊刻题记，头光与背光为一体式，头光为双圆形，内圈中心饰莲瓣纹，外圈雕七尊坐化佛，化佛均着通肩袈裟，双手施禅定印，结跏趺坐于莲台之上，身后大背光饰火焰纹，造像原有彩绘工艺进行装束，现颜色除少有存留，大部分已脱落。

题记文字 须弥座下缘刻发愿文一周（图2）。

竊以七水/沉淪浩□/互橫波之浪十山
(歎) 猗烈烈□/岳嶽之(皦) /自非智□/未能達
□/彼岸若/非法雨(無) /是以此唯/莫故知拯/拔
六塵定/資三寶(一) /海清□/誠荷/皇恩佛/弟子
李/道禮李□/福李真誨/李延慶李/處真李儀/
鳳李良□/李思慎李/思道等□/人奉為/開元皇
□(帝) /敬造阿彌/陀像一區/願萬國□/安兆人
快/樂又願通/去先亡□/超三界見/存家口福/樂
萬春/眷屬(親) /烟同露此/菓一切舍/誠並獲斯/
回承昔蒙/沙尚為佛/塔然今鑄/石造此石/容相
好備/圓皎然如/在恐青經/初變碧/海乘(桑)生/
故立新表/示乎年紀/以大唐開/元十四年/歲在
景/寅暮秋/功畢矣/散官李/道禮書

佛教自西汉时期传入中国，由于南北朝时期社会动荡成为百姓的精神寄托，经帝王显贵大力推崇，传播广泛，隋唐时期达到鼎盛。随着佛教中国化的发展，天台宗、华严宗、禅宗、净土宗、密宗等流派相继出现，其中净土宗成为唐代佛教传播主流之一。净土宗早期是以弥勒信仰为主，后期则以阿弥陀佛为信仰对象，颂念阿弥陀佛之名，依靠阿弥陀佛之愿力，得以往生西方净土的佛教宗派，反映了大乘佛教“上求菩提，下化众生”的精神。净土宗的思想依据为“三经一论”，即指《无量寿经》《观无量寿经》《阿弥陀经》《往生论》。在龙门石窟中，有纪年的隋唐时期造像题记有268龕，其中明确为阿弥陀佛的有137龕，阿弥陀佛的造像比例远大于其他佛像的数量，这也说明阿弥陀佛在隋唐时期深受人们的信仰。

山西作为我国佛教发展历程中的一个重要区域，也是弥陀净土信仰的发源地之一。净土法门历来祖师辈出，庐山东林寺慧远、长安光明寺善导、五台山竹林寺法照等祖师都与山西有着深厚的渊源。山西各地陆续出现因皇室的推崇、或个人或社团信仰而修建的寺院，如中条山栖岩寺、蒲州仁寿寺、汾州玄中寺等，佛寺的净土高僧层出不穷，以各种目的塑造的阿弥陀佛造像也日益增多，如太原龙山弘善寺依山开凿的阿弥陀



图1 李道礼等造阿弥陀佛像坐像



图2 题记拓本



佛像、大同云冈石窟灵岩寺的阿弥陀佛像等，弥陀净土信仰的传播与发展在山西非常活跃。

装饰题材 李道礼等造阿弥陀佛像坐像头光中出现了七佛形象的装饰题材，七佛是佛教艺术中常见的雕刻题材，七佛造像渊源已久，最早表现七佛题材的雕刻应是公元前3世纪阿育王时代的桑奇大塔，塔中雕刻并列的七棵菩提树或七座佛塔，用以表示七佛形象。七佛信仰较早见于印度原始佛教《阿含经》中，根据东晋晋慧昙僧伽提婆所译的《增壹阿含经》和南秦佛陀耶舍与竺佛念合译的《长阿含经》中有七佛传承的内容，七佛系毗婆尸、尸弃、毗舍浮、俱留孙、俱那含牟尼、迦叶波与释迦牟尼。在佛经中有许多数字是“七”的倍数，阿弥陀佛成佛时寿命为四十二劫，阿弥陀佛有八万四千相等，因此七佛还可以解释为无穷化佛。

佛教造像的背光是由项光（或称头光）和身光组合而成。《后汉书》记载：“初，帝梦见金人丈大，项有日月光……”是我国关于佛像背光记载的较早古代文献。在佛典《法华经》《禅秘要法》《杂阿含经》《文殊支利普超三昧》《佛说观佛三昧海观经》等记载中，背光既作为菩萨三十二相之一，也蕴含着佛光照耀，佛法无边之意，更向信众展示了一个无边际的极乐佛国世界。背光七佛图案较早见于北魏初期，主要表现的是过去七佛，在龙门石窟中雕刻七佛，慈香洞正壁主尊的头光中雕刻七佛，纽约大都会美术馆太和十九年赵氏一族造如来立像头光中雕刻七佛坐像、旧金山亚洲艺术博物馆藏的北魏佛三尊像头光中雕刻七佛坐像。从北魏晚期开始七佛逐渐与禅观题材相联系，到了唐代七佛题材依然盛行，如龙门石窟卢舍那大佛圆形头光内有七佛，唐神龙元年杨文愔造阿弥陀佛像头光中也有七佛，这些七佛与隋或初唐时期的天龙山石窟第九窟后壁雕刻的莲花化生佛、四川摩崖造像阿弥陀佛像五十菩萨图中连枝莲台上的化生菩萨、大足石刻北山第245龕观经变左右壁五十二菩萨像最上层中央的一尊菩萨，年代相同，形象十分相似，均倾向于无穷化佛，是禅观的对象。

《无量寿经卷下》中说：“他方诸大菩萨发心欲见无量寿佛，恭敬供养及诸菩萨声闻之众。彼菩萨等，命终得生无量寿国。于七宝华中自然化生。”“佛告弥勒。不但我刹诸菩萨等往生彼国。他方佛亦复如是。”由此可见，佛和菩萨往生西方净土也要通过“莲花化生”。莲花化生从十六国时期开始出现，直到宋代逐渐消失，莲花化生围绕的主尊佛像呈现从多变主尊到独尊阿弥陀佛的

过程，如释迦佛、多宝佛、弥勒佛、观音菩萨等。由南北朝时期追随不同的主尊像，到唐以后一心追随阿弥陀佛，反映出唐代阿弥陀佛信仰兴盛。在阿弥陀佛变像中，阿弥陀佛净土的所有事物皆是化生而来，十方世界发愿往生极乐国土的众生，以莲花化生方式往生至阿弥陀佛佛国，莲花化生逐渐融入西方净土经变之中。观念阿弥陀佛、莲花化生即可免除人世间的诸多罪孽劫难，离苦得乐，又可使信奉者及生生世世的冤亲债主往生进入极乐世界，再加上晚唐造像比初唐造像更加规整，表现形式更加统一，造像一致的七佛形象代表形象各异的莲花化生可能是晚唐时期趋向程式化表现所致。

佛弟子相关记载 造像题为散官李道礼书。唐高祖武德七年(624)定令，将品官分为职事官、散官两类。散官者，虽有官勋品阶，但无职事可掌之闲散官员，后又将散官分为文散官、武散官两种。功德主共有李姓九人，其中李仪凤为李怀及夫人何氏之长子，据《全唐文补遗》“大唐故右监门卫大将军父李公(怀)吴与郡太夫人氏墓志铭”中有：“长子右监门卫将军仪凤，唐开元元年六月二十日，广奋勇，辅卫殄凶，历职轺门，出入天阁，开元十二年薨，赠右监门卫大将军”的记载，可证实功德主李仪凤确为唐开元时期之人。功德主李思慎，据《资治通鉴全译》所记：“垂拱三年……岭南俚户旧输半课，交趾都护刘延祐使之全输，俚户从不，延祐诛其魁首。其李思慎等作乱，攻破安南府城，杀延祐。桂州司马曹玄静将兵讨思慎等，斩之。”不过此人是否与题记中所记的李思慎为同一人则无法确定，其余七位功德主则无考。

据题记可知，造像完工于唐开元十四年(726)景寅暮秋。“景寅”即“丙寅”，为唐开元十四年干支，唐高祖之父名李昝，为避皇家名讳，唐人将干支“丙寅”改为“景寅”，“暮秋”指秋末，为农历九月。

从造像者的发愿文来看，有为皇帝祈求国家安定和平的心愿，恰好迎合了统治者的需要，所以封建统治者也会对之加以利用，进而达到巩固其统治的目的。发愿文中对现世父母的供奉孝顺，对过去父母的礼佛忏悔，使得先人早日离苦得乐，往生西方极乐世界。这是佛教七佛及轮回思想在世俗观念中的影响和体现。将七佛与七世父母联系起来是中国传统孝道与过去七佛的进一步深度融合，并使达官显贵和黎民百姓紧密结合在一起，各取所需，共同推动了中国佛教的发展。

综合来讲，李道礼等造阿弥陀佛像坐像有造像缘起、确切年代、功德主姓名及官职，且造像具有盛唐开元时期的典型样式，可作为标准器供无纪年造像之参订。

河北古城正定历史悠久，文物资源丰富。素有“三山不见，九桥不流”之谓，这九桥是指隆兴寺前、府文庙前、县文庙前各有的三孔单石桥，桥下均为旱地无水。但根据正定志书所载，正定古石桥甚多，如正定东门石桥、南门石桥等。其中位于正定城南城门外南关村的广济桥，是一座明代官式运粮石拱桥。由于它的特殊意义及古朴特性而引来无数游客，使其显得更珍贵。

广济桥为南北向单路三孔，由凤凰台、雁翅各四处组成的石拱桥。桥身从路基以下舒展开来，全部由大块的青石垒砌而成，桥两侧砌筑有雁翅泊岸桥。雁翅呈喇叭状，桥西边两个雁翅张开（即入口处）南北宽26.80米。东边两个雁翅张开（即出口处）南北宽25.00米，雁翅高3.19米，宽1.50米，雁翅长度分别为东南角长7.02米、东北角长7.19米、西北角长为10.22米、西南角长10.06米；石桥十分坚固，桥体保存基本完好，由主桥与南北引桥组成；主桥全长16.6米，最宽处6米，通高3.34米。南引桥长15.68米，北引桥长14.72米，共计47米；桥体呈弧形，中间高，两端呈缓坡状。桥面有三层长方形条石错缝铺砌组成，石块有风化痕迹；桥下三个近半圆形拱券自桥墩发券，拱券与拱券孔之间外突三角形分水石，以减缓水流冲击。石桥正中主券高大，净跨度4.10米，矢高2.05米。南北两侧的拱券稍小，跨度为3.40米和3.45米，矢高为1.7米；矢跨比一比二。桥面最高点距桥下水分台面2.54米。拱券为镶边横拱拱，以7块条石砌筑而成，并用碎石及铁块填充楔实，上施有拱拱石及勾石。拱券分为两层，下层石券正中龙门石上雕刻有惟妙惟肖的石雕吸水兽兽首，石桥东侧中间龙门石上兽头残缺不全，南北两边兽头保存相对较好，南拱圈龙门石上兽首项下颈高0.48米。兽首毛发浓密，为宽鼻、突眼、阔嘴，张口瞠目，头顶犄角，上部阴刻眼眉，两侧刻双耳，双耳贴附于毛发，阔嘴以弧线勾划，弧线下以小三角表示牙齿，额上刻曲线须毛。吸水兽俯首向下，头顶的吐毛向后梳理，引颈、张口，两只眼睛吐露正视河心，作吸水状，形象凶猛逼真，时时刻刻守着水的冲击，使流水恬静安宁，既彰显古桥的年代沧桑，也起到了艺术装饰作用。

桥墩为逐级收分，由三层条石垒砌成呈尖形的构造体“分水体”，最下层为雕刻呈无数“w”行的较薄大块衬石纵向平铺，上面两层雕刻为“v”形的较厚大条石垒砌而成，中间层条石厚约0.53米，最上层条石厚约0.50米，每层条石间有较薄层的垫石；桥洞高度为五层的条石组成，这样更有利于减缓水流穿过对桥墩的冲击力。桥拱券间分水金剛墙和两边金剛墙均由两层经过切削的条



广济桥（东北向西南拍摄）



东南南边拱券上的兽头

河北正定明代官式石拱桥——广济桥

马育敏 崔伟丽

石垒砌而成。分水金剛墙每层各用3块条石拼接，条石之间以铁锭相联结，南北宽2.4米、长约6米、高约1.03米（下层条石厚为0.53米、上层条石厚0.50米）。两端均砌置分水尖，分水尖由3块角石拼接而成，角石之间有铁锭相联结，起“缓冲护墩，以杀怒水兼破流水”的作用。其高1.03米，向外伸出桥身1.66米，平面为锐角三角形，而左右分水斜边南边为1.85米、北斜边1.89米。分水尖后面的凤凰台长短一致，长2.4米、高1.03米，宽度不等。金剛墙下部向外放脚，桥底为平底，海漫青石，青石规格约长1.3米、宽0.6米、厚0.25米。石桥最底部为直径0.15~0.17米不等的松木制成的15根木基桩，桩间距为0.5~0.6米不等，木基桩露出河底部约0.3米；桩之间由淘当山石（用灰土、石子、碎瓦片混合而成的）经过夯打形成硬面垫土，起到平整、铺垫作用；整个桥底部形成一个极其坚实牢固的基础，以提高承载能力和缓冲桥墩压力。

另外，在桥头两侧有石望柱2个，长1.22米、宽0.25米，柱的正面和侧面有长0.63米、宽0.13米沟槽，槽内凿刻宽0.075米方圆形卯口，说明早期桥两边是有栏杆的，栏杆的望柱柱身、柱颈、柱头均有细腻雕刻，望柱之间的栏板也有不同的雕刻组成，形态各异、雕刻精美的石狮、石猴等石雕构件，大部分保存较好。尤其是栩栩如生的石狮造型，令人赏心悦目，充分展现几百年前明代造桥工匠的艺术创造力。

清光绪元年(1875)《正定县志》记载：“旧石桥，在淤关之中，自白泉下流之桥也，今河淤水断。”“白泉泉，在斜角头村之南，灌田数十顷，古传泉在白泉寺中，由县城南关石桥下经木厂村入漳沱，今泉源涸涸，枯渠犹存，积淤藉以宣泄。”可知知，广济桥下的河源头应为斜角头村白泉泉，主要用于农田灌溉，仅够冲水作用。这充分说明广济桥在光绪时期以前，是商品流通和运输环节的集散和转运处。

现有文字可考的广济桥官方修缮，如清乾隆五十四年(1789)“咨部覆准动项修理以来，迄今又复四十余载。”道光十四年(1834)五月，直隶总督琦善为该桥修缮给道光帝上奏奏折“仰恳圣恩俯准，照估修建”。广济桥作为正定现存唯一的有明显明代构造形制的官式石拱桥，桥体结构规整，雕刻技法豪放而不失细腻，为研究明代石桥和雕刻艺术，以及当地古代社会发展、环境变迁、水利设施、交通状况、区域经济发展等提供了重要实物资料，具有重要的历史价值。



广济桥（东北向西南拍摄）



东南南边拱券上的兽头