

第9辑



中国美术研究

Research of Chinese Fine Arts

中国艺术研究院美术研究所 华东师范大学艺术研究所

图像与空间：以汉代画像艺术为中心
汉画像神话“理想乐土”的空间诗学探讨
董元真迹《溪岸图》之收藏鉴定及其人物内涵
大住圣窟的“白佛”与“佛影”现象研究
折衷与融汇——民国时期岭南画派山水画略论
清朝画家陈嵩画坛交谊及绘事考究



东南大学出版社
SOUTHEAST UNIVERSITY PRESS

刘伟冬，笔名漠及，1960年12月出生于江苏南通，现为南京艺术学院院长，艺术史教授，博士生导师，《美术与设计》主编。

长期从事中外艺术史研究，关注当代艺术思潮，出版有《图像的意义》等学术著作多部；同时，从事油画、小说、散文和诗歌的创作，出版有《花·景——刘伟冬油画作品集》、散文集《风铃》和诗集《无花果》等。



刘伟冬，园林系列之三，120cmx90cm，2013年



中國美術研究

Research of Chinese Fine Arts

(美术类学术研究系列)

第 9 辑

■主 编 吴为山 阮荣春
■执行主编 阮荣春
■副 主 编 胡光华 郑 工 牛克诚 汪小洋

编委会

主 任: 阮荣春
编 委: 刘伟冬 阮荣春 汪小洋 张晓凌 陈传席
陈池瑜 胡光华 贺西林 顾 平 顾 森
凌继尧 黄宗贤 黄厚明 黄 惇 曹意强
樊 波 薛永年
责任编辑: 张荣国 张南南
特约编辑: 马 跃

图书在版编目 (CIP) 数据

中国美术研究. 第9辑, 美术考古、美术史研究 / 吴为山, 阮荣春主编. —南京: 东南大学出版社, 2014.3
ISBN 978-7-5641-4939-0

I. ①中… II. ①吴…②阮… III. ①美术—研究—中国 ②美术考古—研究—中国 ③美术史—研究—中国
IV. ①J12 ②K879 ③J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第096691号

中国美术研究 · 第9辑

出版发行: 东南大学出版社
社 址: 南京市四牌楼2号 邮编: 210096
出 版 人: 江建中
网 址: <http://www.seupress.com>
电子邮箱: press@seupress.com
经 销: 全国各地新华书店
印 刷: 江苏省南通印刷总厂有限公司
开 本: 889mm × 1194mm 1/16
印 张: 9.5
字 数: 372千字
版 次: 2014年3月第1版
印 次: 2014年3月第1次印刷
书 号: ISBN 978-7-5641-4939-0
定 价: 68.00元

*本社图书若有印装质量问题, 请直接与营销部联系,
电话: 025-83791830。

目 录

Contents

NO.9

[美术考古]

何志国主持

图像与空间: 以汉代画像艺术为中心

黄厚明 叶康宁 4

汉画像神话“理想乐土”的空间诗学探讨

邢 龙 朱存明 14

商周铜器双身龙纹非“肥遗”说兼论其

图像辨析 张 翀 28

[书画鉴定]

胡光华主持

董元真迹《溪岸图》之收藏鉴定及其

人物内涵 丁羲元 35

[宗教美术]

汪小洋主持

大住圣窟的“白佛”与“佛影”现象研究

郑文宏 侯小春 49

唐代巴蜀广元地区石窟造像中的密教

形象分析 程 狄 59

江浙地区汉晋魂瓶上的佛像研究

[杜克大学] Stanley K. Abe 蒋志芬 编译 63

[民国美术研究]

胡光华主持

折衷与融汇

——民国时期岭南画派山水画略论 朱亮亮 77

郑午昌民国时期结社活动研究 赵 丹 91

[美术史研究]

顾 平主持

清朝画家陈嵩画坛交谊及绘事考究 丁 鼎 95

论黄庭坚诗歌、书法的绍圣变法 许永福 105

[理论与批评]

程明霞主持

论“画”的时间性与精神性

倪 巍 112

艺术社会史的语境转向

——浅谈哈斯克尔的《赞助人与画家》对中西方

艺术史研究的影响 元文平 118

[当代名家] 朱亮亮主持

逸笔写景，诗意造境

——刘伟冬教授油画作品评析 顾 平 123

刘伟冬的朗诵 毕飞宇 128

[博物馆与美术馆研究] 李万康主持

改革开放后我国博物馆陈列艺术的发展

周 进 131

[艺术书评] 张荣国主持

对当下中国美术教育的责任、担当与守候的态度

——读梁玖先生著《美术鉴赏与批评》有感

陈小琴 143

唐吴妙用入豪端

——评程澄绘：《中国罗汉画海外寻白描精选》

张 咏 145

[热点焦点] 朱亮亮主持

近期学术动态

朱亮亮 整理 148

[封图鉴赏]

清代油画《菲利普夫人肖像》及其作者

研究 胡 艺 151

《中国美术研究》启事

1. 《中国美术研究》由文化部主管下的中国艺术研究院美术研究所、教育部主管下的华东师范大学艺术研究所联合创立。作为美术学研究的专业科研单位所主编的专业学术研究系列，我们将本着学术至上的原则，精心策划艺术专题，邀请国内外知名专家和学术新秀撰写稿件，立足于对中国美术学科开展全面研究，介绍最新学术理论研究成果，展示优秀艺术作品。

2. 本研究系列为每季1辑，自2006年9月创立以来，已经发行27辑，在学术界取得了一定的社会影响力。2012年起由东南大学出版社出版发行。

3. 本研究系列设定主要栏目有：民国美术研究、新中国美术研究、美术考古研究、宗教美术研究、美术史研究、美术批评与理论、热点焦点、美术史学史、美术教育、艺术市场、博物馆美术馆研究等。竭诚欢迎投稿。投稿邮箱346199687@qq.com

编辑部地址：上海市普陀区中山北路3663号华东师范大学艺术研究所（干训楼609室）

联系电话：021—52137074

邮编：200062

欢迎阁下赐稿！尊文如被采用，我们将略付稿酬。

导 读

时光荏苒,《中国美术研究》系列已经由东南大学出版社连续出版两年,共八辑,在国内外美术界引起了较为广泛的关注。这既是一种鼓励,同时也是一份压力与责任。进入甲午马年,我们将以更为饱满的学术热情和更为严谨的研究态度把本系列研究做得更好。为此,从今年开始,本系列研究设立栏目主持制,聘请国内知名的专家、同仁以及青年学者担任栏目主持,力争将本系列研究的学术品质和研究深度进一步提升。

在本年度第一辑中,我们设置了具有鲜明特色的栏目,其中包括了几篇具有新颖甚至是争议性观点的学术论文,以供业内专家、学者讨论。如“美术考古”栏目中,黄厚明、叶康宁的论文,以汉代画像艺术为研究对象,通过所收集资料在其考古挖掘中的遗存形制与空间格式来探讨这一时期图像与空间的互证关系,具有独到的研究视角;丁羲元长期致力于宋元名画的鉴定研究,他总是以鲜明的、异于常人的观点引起学界的广泛争议,此次他关于董元的《溪岸图》的鉴定及论争过程,认定该作品为董元真迹无疑,以供学界争鸣;“民国美术研究”栏目中有一篇关于民国时期岭南画派山水画的综述,这是关于这一课题第一次系统的梳理;再如,周进系统地论述了改革开放后我国博物馆事业陈列艺术的发展情况,对于我们进一步深入研究打下了基础,等等。

本辑名家推介的是学者型油画家,南京艺术学院院长刘伟冬教授。他在繁重的学术研究以及行政事务之余,以学者的敏锐眼光,审视当今油画表现的方式,逐步探索出一条写意风景油画的意象美之路,值得持续关注。

本辑封面选登的是清代的一幅非常精美的油画,胡艺通过严密的考证,清晰地梳理出该幅作品的作者、创作环境以及作品的艺术特色等信息。



中國美術研究

Research of Chinese Fine Arts

(美术类学术研究系列)

第 9 辑

■主 编 吴为山 阮荣春
■执行主编 阮荣春
■副 主 编 胡光华 郑 工 牛克诚 汪小洋

编委会

主 任: 阮荣春
编 委: 刘伟冬 阮荣春 汪小洋 张晓凌 陈传席
陈池瑜 胡光华 贺西林 顾 平 顾 森
凌继尧 黄宗贤 黄厚明 黄 惇 曹意强
樊 波 薛永年
责任编辑: 张荣国 张南南
特约编辑: 马 跃

图书在版编目(CIP)数据

中国美术研究. 第9辑, 美术考古、美术史研究 / 吴为山, 阮荣春主编. —南京: 东南大学出版社, 2014.3
ISBN 978-7-5641-4939-0

I. ①中… II. ①吴…②阮… III. ①美术—研究—中国 ②美术考古—研究—中国 ③美术史—研究—中国
IV. ①J12 ②K879 ③J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第096691号

中国美术研究·第9辑

出版发行: 东南大学出版社
社 址: 南京市四牌楼2号 邮编: 210096
出 版 人: 江建中
网 址: <http://www.seupress.com>
电子邮箱: press@seupress.com
经 销: 全国各地新华书店
印 刷: 江苏省南通印刷总厂有限公司
开 本: 889mm×1194mm 1/16
印 张: 9.5
字 数: 372千字
版 次: 2014年3月第1版
印 次: 2014年3月第1次印刷
书 号: ISBN 978-7-5641-4939-0
定 价: 68.00元

*本社图书若有印装质量问题, 请直接与营销部联系,
电话: 025-83791830。

目 录

Contents

NO.9

[美术考古]

何志国主持

图像与空间: 以汉代画像艺术为中心

黄厚明 叶康宁 4

汉画像神话“理想乐土”的空间诗学探讨

邢 龙 朱存明 14

商周铜器双身龙纹非“肥遗”说兼论其

图像辨析 张 翀 28

[书画鉴定]

胡光华主持

董元真迹《溪岸图》之收藏鉴定及其

人物内涵 丁羲元 35

[宗教美术]

汪小洋主持

大住圣窟的“白佛”与“佛影”现象研究

郑文宏 侯小春 49

唐代巴蜀广元地区石窟造像中的密教

形象分析 程 狄 59

江浙地区汉晋魂瓶上的佛像研究

[杜克大学] Stanley K. Abe 蒋志芬 编译 63

[民国美术研究]

胡光华主持

折衷与融汇

——民国时期岭南画派山水画略论 朱亮亮 77

郑午昌民国时期结社活动研究 赵 丹 91

[美术史研究]

顾 平主持

清朝画家陈嵩画坛交谊及绘事考究 丁 鼎 95

论黄庭坚诗歌、书法的绍圣变法 许永福 105

[理论与批评]

程明霞主持

论“画”的时间性与精神性

倪 巍 112

艺术社会史的语境转向

——浅谈哈斯克尔的《赞助人与画家》对中西方

艺术史研究的影响

元文平 118

[当代名家]

朱亮亮主持

逸笔写景，诗意造境

——刘伟冬教授油画作品评析

顾 平 123

刘伟冬的朗诵

毕飞宇 128

[博物馆与美术馆研究]

李万康主持

改革开放后我国博物馆陈列艺术的发展

周 进 131

[艺术书评]

张荣国主持

对当下中国美术教育的责任、担当与守候

的态度

——读梁玖先生著《美术鉴赏与批评》有感

陈小琴 143

唐吴妙用入豪端

——评程澄绘：《中国罗汉画海外寻白描精选》

张 咏 145

[热点焦点]

朱亮亮主持

近期学术动态

朱亮亮 整理 148

[封图鉴赏]

清代油画《菲利普夫人肖像》及其作者

研究

胡 艺 151

《中国美术研究》启事

1. 《中国美术研究》由文化部主管下的中国艺术研究院美术研究所、教育部主管下的华东师范大学艺术研究所联合创立。作为美术学研究的专业科研单位所主编的专业学术研究系列，我们将本着学术至上的原则，精心策划艺术专题，邀请国内外知名专家和学术新秀撰写稿件，立足于对中国美术学科开展全面研究，介绍最新学术理论研究成果，展示优秀艺术作品。

2. 本研究系列为每季1辑，自2006年9月创立以来，已经发行27辑，在学术界取得了一定的社会影响力。2012年起由东南大学出版社出版发行。

3. 本研究系列设定主要栏目有：民国美术研究、新中国美术研究、美术考古研究、宗教美术研究、美术史研究、美术批评与理论、热点焦点、美术史学史、美术教育、艺术市场、博物馆美术馆研究等。竭诚欢迎投稿。投稿邮箱346199687@qq.com

编辑部地址：上海市普陀区中山北路3663号华东师范大学艺术研究所（干训楼609室）

联系电话：021—52137074

邮编：200062

欢迎阁下赐稿！尊文如被采用，我们将略付稿酬。

《中国美术研究》编辑部

图像与空间：以汉代画像艺术为中心

黄厚明 叶康宁

(浙江大学人文学院, 浙江杭州, 310000)
(常州大学艺术学院, 江苏常州, 213614)

【摘要】图像与文字是人类传承文明的重要载体，也是人类知识生产过程中并行且具有互补关系的两种不同表达形式。如何有效地将图像当作历史证据来使用，是艺术史研究无法回避的重要话题。本文从图像的空间分析入手，对中国早期图像研究面临的一些问题进行了反思，以期从方法论角度重构中国早期图像研究范式。

【关键词】图像 文字 空间 艺术史

图像与文字是人类传承文明的重要载体，也是人类知识生产过程中并行且具有互补关系的两种不同表达形式。在视觉文化越来越受到学界关注的今天，“研究艺术的考古学家”和“研究图像的历史学家”纷纷进入艺术史领域，^[1]这不仅大大拓展了艺术史的研究面向，而且也坚定了人们融“图像”与“文字”于一炉以求“立体”呈现不同时期文化、艺术与思想的学术信念。这是包括艺术史学科在内所有关注图像的人文学者所期待的学科生态。然而，由于中国艺术史研究的先天不足以及由此滋生的学科信仰的缺失，使得目前学界对图像的研究出现了十分吊诡的局面：一方面，严谨的历史学家或考古学家涉足图像，总是依靠自身的学科规范“激活”图像，他们难以接受来自艺术史研究者也许“有些不免捉风捕影，信口雌黄”^[2]的解读和论证，另一方面，涉足图像的历史学家和考古学家因为不很了解图像自身的语法和表述系统，对图像的解读不免有误读之虞，而艺术史家对此又缺乏足够的鉴别和审察能力，由此而导致当代一些考古学及历史学家在误读的前提下消耗了不少精力和心智。这些年来，笔者陆续研读了不少中外学界研究中国早期图像的论文论著，深感这方面的贻害已经在某种程度上危及到中国考古学及历史学在某些问题的深入研究。今不揣粗陋，拟从艺术史学科视野针对中国早期图像研究的一些个人体悟求学于同好，希冀跨界研究的同仁能够警觉以图证史可能的误区，并能以相对开放的姿

态重审艺术史研究在图像得以历史化进程中不可替代的作用。

“空间”是外来词汇（英文“Space”），并不见于中国古典画论体系，但围绕“形似”和“求真”等议题的论述，仍有一套相对完整的话语体系。在“再现传统”一度盛行的古代中国，通过二维平面来绘制和表现三维的物象的努力，就必然涉及如何处理空间的问题。作为古人一种智力活动和视觉认知行为，不同时期、不同文化圈的艺人对空间的处理必然有其特定的形式诉求。在关注“叙事性形似再现”^[3]的中国上古、中古时期，古人对绘画空间的处理表现出一种连贯有序的认知进程，梳理和还原这一逻辑进程，是艺术史研究者一项重要的任务。在几年前的一次学术访谈中，笔者曾聊及到中国古人对空间的处理问题，其中重点论及了“平行四边形”表现画面进深关系的透视画法，并以此为据，将东汉中期以来画像中庭院式建筑（图1）与东汉中期之前所谓“楼阁”图像（图2）进行初步比较，将后者指认为庭院式建筑。其推论的主要理由——前者采用了平行四边形透视画法技巧，画面从上到下依次表现为门、阙、院、前堂、天井、后室等庭院式布局；而后者因为没有掌握平行四边形透视画法技巧，则将原本属于前后进深关系的门阙、前堂、后室表现为从上到下、从低到高的叠加关系。^[4]在其后的一篇书评中，笔者又进一步提及到这类图像被误读的原因以及由此层累形成的后果：“由于今天的研究者没有弄

作者简介：

黄厚明，浙江大学人文学院副院长，艺术史教授，博士生导师，艺术学院院长，浙江大学故宫学研究中心常务副主任。研究方向：美术考古、艺术史。

叶康宁，浙江大学艺术学院博士后，常州大学副教授。研究方向：美术史。

注：本文得到中国高等学校全国优秀博士学位论文作者专项资金项目资助。

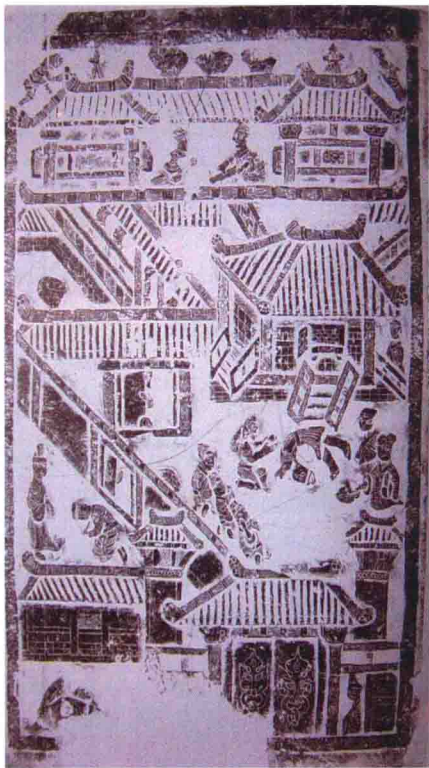


图1

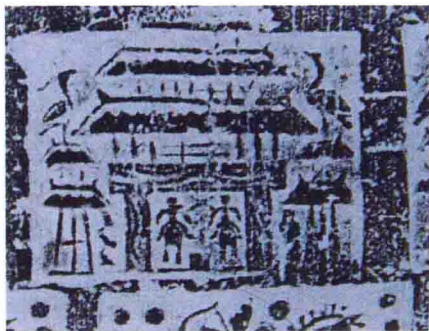


图2

清楚汉代的制图语法及其变化过程，误将图二中的这类庭院建筑视为多层‘楼阁’。笔者注意到，在《中国画像石全集》、《汉代画像石综合研究》等重要文献中，此种误读已成为学界普遍接纳的一种‘常识’。与此相关，中外考古界和历史学界长期热衷于讨论所谓‘楼阁拜谒图’的图像学意义，并因此衍生出数量庞大的学术成果。这种建立在错误判断之上的学术研究，究其原因就在于缺乏对图像空间结构的科学观察。”^[5]受囿于表述的文体与内容，两篇小文皆未论及“平行四边形”画法出现的逻辑进程，对汉代建筑图像与汉代建筑也缺乏比

照。在此，为了便于相关议题的渐次展开，不妨先从汉代建筑及宅院的类型与布局说起。

汉代历史考古与建筑学研究成果表明，除大型宫殿建筑外，汉代的宅院式建筑大致可分为三种类型：第一种，一堂两内型或一正一侧型。这是秦汉民居的基本形式。^[6]此类民宅不仅大量形塑于汉代画像砖石，考古实物亦有发现。^[7]第二种，前堂后室型或一堂一室型。堂室前后各有一院，四周回廊环绕，形成二进式四合院布局形态，院门外两侧有时设一对单阙。^[8]第三种，大型院落型。这类宅院通常是对前堂后室型的扩充，宅院大门两侧外有高大的阙，宅院内以前堂和后室为主要建筑，堂后以墙、门分隔内外，前堂和宅院大门之间是开阔的庭院，大门内又有中门，可行车马，门旁有门庑。前堂屋顶中央高，两侧低，旁设小门。后室多为东西两室，与院墙回廊相连，后室与前堂之间是相对开阔的天井。宅院内有车房、马厩、厨房、库房等房屋布局以及园林、水榭建筑。^[9]

以上三种宅院类型在汉画图像母题的形塑上，比较明显的差异是对阙的表现。古代高规格的建筑群通常设阙，阙实际上是大门以外的两座夯土墩台，有些台上还造屋，可以登临望远，故又名观。阙作为聚落或宅院的构成元素，至迟在春秋已有明确记载。^[10]先秦时代，阙的使用具有强烈的权力色彩，属于“天子之礼”。^[11]殆至汉代，阙的使用虽然不再专属于天子，但依然有着约定俗成的等级规范。汉阙主要使用于宫

殿、祠庙、宅院与茕域建筑前，就目前的考古和文献材料看，大致可分为三大等级：最高的等级为一对三出阙，三出阙由1主阙和2子阙组成，乃皇帝专用。

^[12]第二等级为一对二出阙，二出阙由1主阙和1子阙构成，通常为诸侯、二千石以上官员使用。^[13]第三等级为一对单阙，多为一般官员使用。图一与图二画像石分别发现于山东曲阜旧县村、河南郑州，^[14]其上各自形塑的对阙，表明它们是作为特定建筑群的一部分而存在。图二中两人骑马通过大门进入建筑群，一方面证明了汉代大型宅院式建筑群中马厩存在的合理性，另一方面也侧面印证了画像表现的内容不可能是“楼阁”。

平行四边形表现画面进深空间这一新技法的发明，一定程度上改变了原先画工用上下叠压关系表现建筑群布局的办法。黄佩贤曾对汉墓壁画中出现的宅第建筑图像进行过粗略统计，她发现13例之中有12例皆属于东汉后期至汉魏时期，这虽然是基于考古类型划分所作出的表象判断，^[15]但也可以借之说明平行四边形透视画法表现建筑群进深空间的实际应用程度。^[16]可以得见，平行四边形透视画法不仅见于宅院式建筑群图像，同样也大量使用于同时期各种物象之形塑。以两汉画像砖石中的六博图像为例，东汉中期以来的六博棋盘（图3），^[17]多形塑为平行四边形空间结构，且对弈的两人在身体动作上有一种动态的呼应，形成平行四边形的空间结构关系。相反，西汉至东汉早期，六博图像中的棋盘皆形塑成矩形结构关系



图3

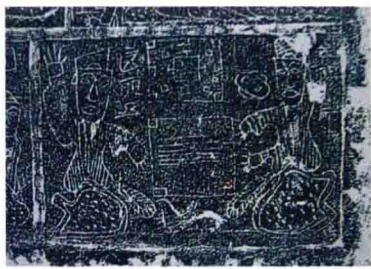


图4

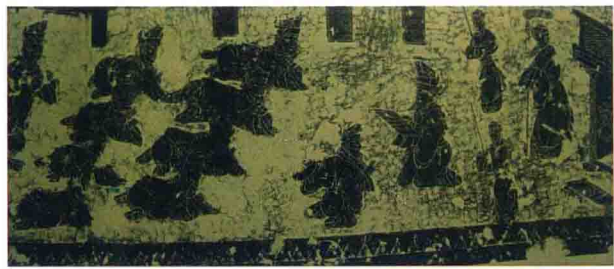


图5

(图4),^[18]而用“正面律”^[19]形塑的对弈双方,其空间结构完全是无机的矩形连接。这种空间结构变化,同样见之于六博图像之外的人与物。笔者注意到,东汉中期以来形塑于画像中的成组人物,彼此之间的空间往往构成连贯有序的平行四边形布局(图5);^[20]而东汉中期之前的人物群像,通常在一个地平线上排列。在桥梁表现方面,亦是如此。典型的实例,见于四川省博物馆藏东汉晚期河桥车马出行画像砖(图6),^[21]一排排表现进深关系的桥桩斜线延伸,构成一组组平行四边形空间结构,显示出与西汉桥梁形塑的差异。最能说明汉代空间处理演进过程的图像材料,当以车马图像为最佳。东汉中期之前,由于替代矩形空间的平行四边形透视画法尚未出现,原本二轮马车在画像中被形塑成单轮(图7);^[22]而东汉中期以来,马车的两轮通常被形塑成一种平行四边形的空间结构关系。(图8)^[23]这种变化与东汉中期以来建筑图像的形塑原理一致,显示出以画像艺术为特色的文化圈对地方性视觉经验的共享场景。^[24]

关于汉代画像空间的处理问题,中外不少学者在相关研究中也多有关涉。1931年,L.Bachhofer发表《公元后千年间中国绘画中的空间表现》一文,^[25]试

图以空间表现及相关的视觉因素为基础建立起汉代画像风格的年代学坐标。^[26]20世纪40年代,伴随着西方世界关于“汉学还是艺术史”的大讨论,^[27]George Rowley和Alexander Soper各自对中国艺术风格发展史的划分进行了反思,^[28]George Rowley在强调中西文化存在差异的同时,认为中国艺术的发展与希腊艺术相同步。在他的三个风格发展序列中,汉代武梁祠被视为第一阶段“概念性艺术”(Ideational art)的典型范例。Alexander Soper同样认为不断积累手段以在绘画中征服三维空间是中国和西方艺术表现的共同趋势,但他开始注重对画像风格区域性的探讨。^[29]继Alexander Soper之后,其学生时学颜更加强风格发展的区域性因素。^[30]她在区隔和梳理山东、河南、四川、陕西等地画像不同区域风格相互关系的基础上,力图通过画像的整体风格把包括武氏祠在内的所有时间、所有地区的画像群组纳入到一条空间意识不断被觉醒及图像化的有序链条中。

20世纪60年代以来,国外艺术史家如德国德里斯·库劳瓦森^[31]、美国M.Powers(包华石)^[32]、日本土居淑子^[33]、美籍华裔学者巫鸿^[34]等曾就汉画艺术作过专题研究,国内学者信立祥^[35]、

郭晓川^[36]、李淦^[37]、缪哲^[38]等也相继涉足画像研究领域。这些学者出发点与学术诉求虽然各有偏重,但都没有回避艺术形式在图像历史化研究中所起到的作用。平心而论,这些努力都不乏洞见,给研究者也颇多启益,但仍然存有不少偏失。信立祥通过对德里斯·库劳瓦森、土居淑子等人研究成果的考察并结合自身的研究,指出汉画像石中存在着“等距离散点透视构图法”和“焦点透视法”两种空间透视构图方法,其中,等距离散点透视构图法包括底线横列法、底线斜透视法、等距离鸟瞰斜面透视法、上远下近的等距离鸟瞰透视法。^[39]这种细致的划分虽然带有考古类型学的色彩,但对图像内容的辨识仍起到一定的修正作用,如他通过“上远下近的等距离鸟瞰透视法”对山东诸城前凉台孙琮墓茆刑画像内容的指认;而他所描述的“底线斜透视法”,也触及到东汉中期以来“平行四边形透视画法”的实质。需要指出的是,他对“等距离散点透视构图法”四个构图方式之间的前后逻辑关系,并没有进行很好的清理,而他对所谓“焦点透视构图法”的指认(如图9^[40]),更是违背了汉代画像空间处理的实际情形。事实上,该图描绘的内容并不是信立祥指认的“一



图6



图7



图8

座巨大的多层楼阁形建筑”，^[41]而是用上远下近表示前后进深空间的三组建筑，其中，每组建筑皆形塑了房屋的正面及东西两侧。这种画法比较类同于建筑学家傅熹年所说的“阴阳向背的立体图”。傅熹年认为“两汉以来，建筑画有较大的发展。从墓室中的壁画和石刻线画（实即铜器上刻划画法的发展）上可以看到，除了画立面图、剖面图外，还出现了表现阴阳向背的立体图，略近于现在所谓‘轴测投影图’，而且只表现单座建筑发展到能表现大型院落和建筑群。”^[42]从画法原理看，这是“近小远大”和“上远下近”两种画法的混用。笔者曾撰文指出，“近小远大”和“近大远小”是东汉中期以来平行四边形透视画法衍生出来的两种亚型，^[43]其中，尤以“近大远小”最为常见，如1996年出土于陕西省神木县大保当乡的一件画像石（图10）^[44]，画面上方庭榭式建筑的前后廊榭就是用“近大远小”画法加以形塑的。顺便提及的是，该画面并不是中国画像石全集编辑委员会所认定的“双层楼阁”，^[45]而是将“上远下近”和“近大远小”两种画法混用来表示进深空间的两座建筑。^[46]

对所谓“楼阁”的误读，最为典型的案例便是“楼阁拜谒图”。对此的关

注与研究，主要发端于武氏祠祠堂后壁多幅所谓“楼阁拜谒图”。此类图像描绘的场景为两组带阙的建筑，下方的建筑中央有一体形较大的男人形象，侧身蹲坐在榻上，在他的一侧，是前来拜谒的客人，或跪或站；上方的建筑中央，有一位戴胜的女性正面端坐，若干人物侧身于左右。如（图11）^[47]最早将这图像建筑母题视为楼阁形象的，是清代金石学家冯云鹏、冯云鹛。他们在《金石学·石索》云：“其楼阁工丽，人物精严，疑当日阿房宫之制，所谓五步一楼，十步一阁者。否，亦君侯宅第谒也。”^[48]也许是受到这一推论的影响，其后的学者诸如Stephen W. Bushell（卜士礼）^[49]、W. Fairbank（费慰梅）^[50]、土居淑子^[51]、巫鸿^[52]、曾布川宽^[53]、信立祥^[54]等在阐释这类图像含义时，都无一例外地将其上形塑的前后两座建筑误读为“两层楼阁”。其实，对于这一图像的解读，日本长广敏雄早在1961年就明确指出：“由于不懂得远近法及鸟瞰法，建筑前面（或门）与建筑内部被上下相叠地表现出来。……如果第二层画像是后殿，第一层就是前殿；如果第二层是后室，第二层则就是前室。”^[55]遗憾的是，长广敏雄50年前的论断，由于其本身并没有

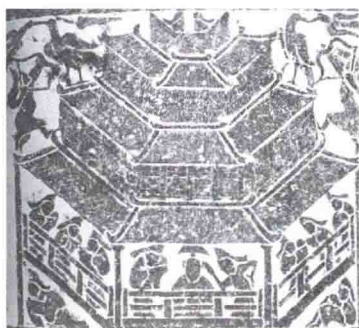


图9



图10

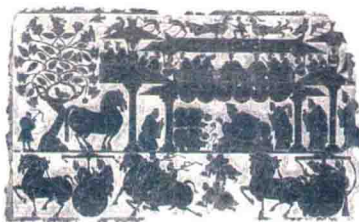


图11

提供令人信服的相关证据,使得长期以来并未引起学者们足够的重视。考古和文献材料表明,中国古代建筑至迟在西周即已出现“前朝后寝”或“前堂后寝(室)”的空间布局结构。从形塑的“阁”的种类和等级看,该建筑图像不可能是对“前朝后寝”皇宫一类建筑的形塑,若此,当为“前堂后寝(室)”无疑。其实,包括长广敏雄在内的众多学者,皆忽略了该图像中的一个重要信息——前堂的主要人物是接受拜谒的男性,而寝室的主要人物却是女性。追问并阐释这一现象,需要从汉代居住场域中男女有别的礼仪制度说起。

在礼教规训备受重视的早期中国,男女生活或居住的空间具有浓厚的伦理象征意义。因性别不同,男女行礼在生活空间上有着明确的分配和区隔。通常的情形是,男主外,女主内。《仪礼·聘礼》云:“礼,妇人无外事。”妇女不干外事,体现在居住场域上通常以寝门为界,寝门作为分隔的边界连接并转换着内外两个不同的世界——“男子居外,女子居内,庙在寝门外,入见,入寝门可知。”(《仪礼·士冠礼》,卷2)将妇女生活场域限制在寝门之内,同样见载于《仪礼·士昏礼》:“妇至,主人揖妇以入,及寝门,揖入,升自西阶。”新妇从寝门揖入内室,至此自有其所,一般无事不能登堂。^[56]“男子在堂,女子在房”同样说明妇女行礼的空间主要限制在房内。^[57]将上述“拜谒图”置于汉代男女有别的空间区隔中,我们不难

明了所谓“楼阁拜谒”图像中主要人物的形塑为何是前男后女的固定模式,同时也引证了所谓“楼阁拜谒图”其实是“前堂后寝(室)”的建筑布局而已。需要进一步解释的是,“楼”与“阁”在先秦文献中即已出现,但其寓意与今有别,考证者比附文献不能不察之。汉代许慎《说文解字》云:“楼,重屋也。”“重屋”一词见于《周礼·考工记·匠人》:“殷人重屋,堂修七寻,堂崇三尺,四阿重屋。”郑玄注:“重屋者,王宫正堂,若大寝也。”清人戴震《〈考工记图〉补注》亦云:“世室、重屋,制皆如明堂。”至于“阁”,《说文解字》释曰:“阁,所止扉也。门开则旁有两长檠杆辂之,止其自阖也。”其说法与西汉《尔雅》“所以止扉谓之阁”一致。《乐府诗集·木兰诗》云:“开我东阁门,坐我西阁床。”其语义已与今日去之不远。将“楼”、“阁”两字并列,多见于汉代以降之文献。如《后汉书·宦臣传》云:“凡有万数,楼阁连接,丹青素垩。”楼阁连接,说明楼与阁本是独立的建筑单元,这与《淮南子·主术训》“接屋连阁”意思相同。汉代楼的种类很多,^[58]且多以“高”作为楼的修辞。^[59]汉代楼、阁所以为“高”,乃是其下筑“台”之故。台系垒土而成。《老子》:“九层之台,起于累土。”《淮南子·本经》高诱注:“积土高丈曰台。”楼因台而高,登楼必先登台,故台基须有台阶拾级而上。在汉代画像石上,经常形塑登台的阶



图12

梯。研究者将其视为多层楼阁的旁证,其实仍然是一种误读。高台阶梯之形塑,早在春秋战国青铜器图像上即已出现。^[60]东汉开始,高台建筑较前大为减少。这一情形同样体现在画像的形塑上,如年代为公元176年的河北安平逯家庄大墓壁画,其上错落有致、墙垣环绕的宅院建筑群,除高大的望楼外,皆非多层的建筑。(图12)^[61]如果承认这不是一个绝无仅有的例子,那么,对汉代画像所谓“多层楼阁”的解读就会有更加警醒的认知。

诚然,“激活”图像并不是某一学科的专利,它需要多学科的努力与合作。而要真正做到这一步,不同学科的同仁首先要正视和反思自身学科的立场和范式。对于艺术史研究者来说,固守学科信仰当然不可或缺,但同样要对图像语法的复杂性心存敬意。对于历史学和考古学研究者而言,则要注意涤除“图像乃文本投影”之观念,并能从中反思或修正自身学科的限制性。事实上,学术界对汉画中“前堂后寝(室)”建筑样式产生普遍的误读,究其原因实在于“考古类型学”分析范式所固有的局限性。^[62] Meyer Schapiro从



图13



图14



图15

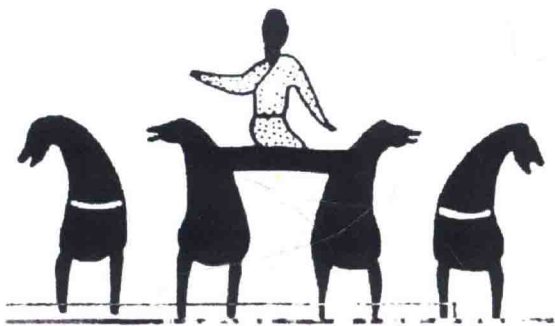


图16



图17

三个层次描述风格，即“形式要素和母题”（form element sormotifs），“形式关系”（form relationships）以及表现的整体特质（quality）。^{〔63〕}考古类型学即为风格分析的第一层次。方闻指出：“在传统书画作品中，‘要素和母题’的类型（type）经常被后世作者所保留或模仿，所以对‘断代’的作用不大。只有中层次‘形式间的关联’是视觉上‘形态结构’（morphological structure）的考察。因为每件‘作品’的‘看法’跟着

‘时代’的观念、思想在变，这是‘断代’的关键所在。”^{〔64〕}

对汉代画像空间处理问题的观察，使我们意识到对中层“形式间的关联”的形态学分析，同样适用于“传统书画作品”以外的领域。需要注意的是，对形式关联的空间结构分析，并不意味着对形式要素和母题分析的忽视，这是两种不同的学术取向，断不可以相互取代。但我们也要同样警惕这样的倾向，即以“要素和母题”的类型学分析

之“名”，行“形式间的关联”分析之“实”。如信立祥对汉画空间的分析，便不免混淆了两者的不同功用。缪哲《汉代艺术中外来母题举例——以画像石为中心》学位论文，同样存在以“名”求“实”的错位。^{〔65〕}缪哲此文的诉求，在序文中有明确的表述：“逐一考证汉艺术中的外来影响，进而重估或修正如今汉代艺术研究所赖以开展的基础。”为此，他通过汉代画像中有关“正面车马”、“正面骑与背面骑”、“侧面马”、“鹰啄兔”、“一头双体”、“一体双头”、“獬豸与麒麟”等种种母题的梳理与分析，力图从“量”的比例印证“汉代艺术是一种深受外来影响的艺术”。^{〔66〕}在缪哲看来，汉代中国与希腊、波斯，皆“渴望写实的、自然的风格”，因后者在这方面“远走在前头”，与东方的早期中国形成了一种巨大的“形式的落差”，故西方的艺术就如“水之就下”流入中国了。

至于“形式的落差”关键点，缪哲认为发生在战国中期。他通过对春秋战国前后马车图像母题的细致比配，指出春秋战国之交大约200年时间一直被“古风型”统治的车马图像（图13^{〔67〕}、图14^{〔68〕}）在战国中期似有了“崩溃之兆”。其所列举的所谓“战国新型”车马图像，包括湖北荆州包山漆盒图案（图15）^{〔69〕}、河南信阳楚墓残漆器图案^{〔70〕}、湖北荆州天星观二号“正面车马”图像（图16）^{〔71〕}、河南洛阳金村铜镜马图案（图17）^{〔72〕}四例。他认为



图18



图19

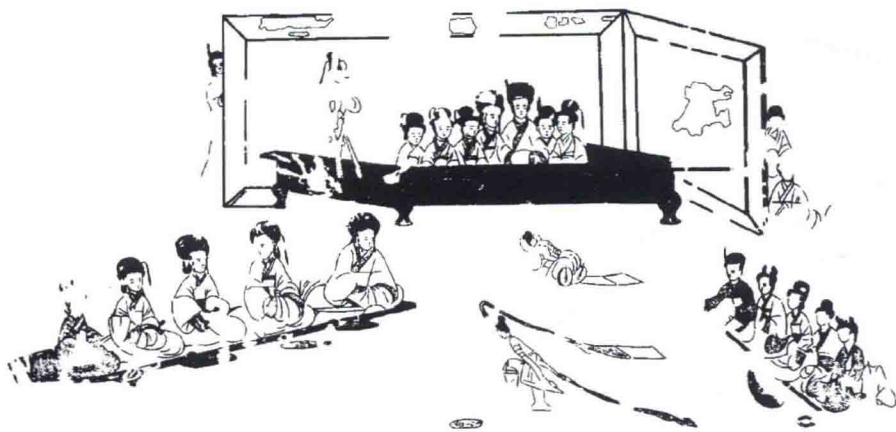


图20



图21

题、表现空间的方式（深层结构）——斜边形画法，却是独一无二、无法外求于异域的。”^[73] 张建宇根据形式之间关联的历时性考察，将战国至秦汉绘画不断挑战空间纵深的演变划分为概念性艺术——矩形空间表现——斜边形空间画法三个连续的风格序列，并推论空间表现的关键性转折可能发生在西汉晚期而非笔者所主张的东汉中期。笔者仔细检验了他所凭借的四例立论材料，发现考古报告推断的年代颇有疑问。四例材料分别出土于洛阳金谷园小学汉墓（图18）、西安理工大学M1汉墓（图19：西壁中部壁画；图20：西壁南部壁画）、山西平陆枣园村汉墓（图21），由于三座墓葬皆未有纪年材料出土，考古发掘者根据墓葬品和壁画的母题的横向比对，确定三座墓葬的年代分别为西汉中期、晚期及东汉初期。

前两者乃是“古风型”车马图的逻辑之演进，而另外两者则是异域偶然传入的具有“再现性一极”的新技巧。其实，四例图像在视觉形式结构上都是矩形空间关系，彼此之间实无本质的区别。张建宇在讨论战国秦汉车马图像画法的文化属性时，也敏锐地意识到缪哲以“要素和母题”类型分析之“名”而行“形

式间关联”分析之“实”的错位。故他在认同汉画母题“外来影响说”的同时，得出了与缪哲相异的观点：希腊罗马绘画令人信服的空间场景主要归因于“透视缩短法”和“光线明暗法”的发明，这与中国绘画征服空间的方式颇为不同。故“无论汉画出现多少种外来母题（内容与表层形式），但是其组织母

笔者根据壁画的空间结构并结合墓葬形制、葬品形态的综合比对,推断三座墓葬的年代不会早于公元70年代。^[74]笔者另文展开讨论,在此只想提醒艺术史研究者在使用材料时需要保持谨慎的态度,在没有文字凭信的条件下,考古学家对墓葬的断代因为比对材料的缺乏等诸多原因,难免会出现各种偏差,这就需要艺术史研究者的深度参与。视觉语言的认知与图像的历史化,是艺术史作为人文学科的基础和立身之本。其实,文字也好,图像也罢,都有不足凭信的时候。当文字和图像内容发生抵牾时,自不可轻信一方。如学界对所谓“朱鲋”墓(东汉晚期或3世纪初)墓主身份和时代的误判,就是因为研究者信奉了后人添刻的题榜文字所致。^[75]方闻指出:“敦煌290窟北壁底部的铭记为520年,但从壁画中圆柱形量感的人物和弯曲的墙壁来判断,该窟壁画一定曾在6世纪下半叶前段重绘过。”^[76]同样是在提醒我们要重视对图像视觉语言的解读。遗憾的是,由于视觉语言训练的不足以及由此而导致的艺术史学科信仰的缺失,目前的中国艺术史对历史学和考古学缺乏应有的反哺能力,这是艺术史同仁必须正视的问题。

注释:

[1] 李淞:《艺术的考古学家或研究图像的历史学家?——略论考古学的影响与中国美术史的学科性》,《美苑》2000年第26期。

[2] 邢义田:《汉画解读方法试探——以“滂鼎图”为例》,《画为心声——画像石、画像砖与壁画》,中华书局,2011年,第398

页。

[3] 有关论述参见方闻:《超越再现:8世纪至14世纪中国书画》导言及第一章,李维钜译,浙江大学出版社,2011年。

[4] 廖明君、黄厚明:《图像与观念:艺术考古前沿问题研究》,《民族艺术》2008年第4期。

[5] 黄厚明:《艺术史与图像》,《美术研究》2010年第1期。

[6] 云梦秦简《封诊式·封守》云:“一堂两内,各有户。”参见睡虎地秦墓竹简整理小组:《睡虎地秦墓竹简》,文物出版社,1978年。《汉书·晁错传》亦云:“营邑立城,制里割宅……家有一堂二内,门户之闭。”

[7] 如河南陕县刘家渠8号东汉墓曾出土一件陶屋明器,平面布局呈长方形,前后二进平房,院落被“隔山”分成前后两部分,院之左侧为矮墙,右侧为一面披顶的侧屋(应为庖厨),大门在前堂的右侧。参见黄河水库考古队:《河南陕县刘家渠汉墓》,《考古学报》1965年第1期。

[8] 此类宅院不仅在山东沂南画像石有其形塑的图像,四川新津东汉墓陶质住宅明器亦有体现。参见山东沂南汉墓博物馆:《山东沂南汉墓画像石》,齐鲁书社,2002年;刘志远:《考古材料所见汉代的四川农业》,《文物》1976年第12期。

[9] 刘敦桢:《中国古代建筑史》,中国建筑工业出版社,1980年。

[10] 《左传·庄公二十一年》有“郑伯享王于阙西辟”的记载。《左传·定公二年》亦云:“夏五月壬辰,雉门及两观灾。”两阙之间并不相连,故汉末刘熙《释名·释宫室》释云:“阙,阙也;在门两旁,中央阙然为道也。”

[11] 如《公羊传·诏公二十五年》载:“子家驹曰:‘设两观,乘大路,天子之礼也。’”

[12] 咸阳汉景帝阳陵南阙门遗址,曾出土由两组对称相连的三出阙建筑。焦南峰等:《汉景帝阳陵考古新发现》,《文博》1999年第6期。汉昭帝重臣霍光死后,“太夫人显改光时

所自造室制而侈大之,起三出阙,筑神道。”(见《汉书·霍光传》),从中可见三出阙为皇帝专用,不可僭越。

[13] 梁思成先生曾在西康雅安和河南嵩山发现二出阙的考古实物。新中国成立后,在四川渠县等地区也相继发现一批实物。其基本形式是“阙身形制如碑而略厚,上覆以檐;其附有子阙者,则有较低小之阙,另具檐瓦,倚于主阙之侧。”参见梁思成:《中国建筑史》,百花文艺出版社,2006年第3版,第39页、41页。至于二出阙的形塑形象,梁思成在同书53页曾提到一件藏于纽约博物馆的画像石,这为考察实物形态与图像表现之间的关系以及对画像空间处理手法的历时性变迁提供了很好的素材。目前学界对画像中阙形象多有误读,从而影响了我们对画像艺术的进一步解读。有关这一问题,笔者另文专论。

[14] 山东省博物馆、山东省文物考古研究所:《山东汉画像石选集》图版七二之图165,齐鲁书社,1982年;《中国画像砖全集》编辑委员会编:《中国画像砖全集——河南画像砖》图版二十九局部,四川美术出版社,2006年第1版。

[15] 黄佩贤:《汉代墓室壁画研究》,文物出版社,2008年。黄佩贤根据这一统计结果,归纳出一个重要的结论:“自汉代到东汉,汉代壁画墓内出现越来越多与墓主身份和现世宅院活动有关的内容。这些包括多种人物和动物活动的生活场景和情节,只能通过连续的画像形式才能于墓室内清楚呈现。……到了东汉后期,现世的生活越来越受到重视,种种描绘现世生活的图像得到进一步发展,逐渐取代了天象和升天等题材,成为墓室壁画最主要的内容。”(同书,第224-225页。)其实,这一判断的前提是有问题的,因为“现世宅院”的空间表现,需要依赖于平行四边形新技法才能实现,这也是西汉至东汉早期宅院式建筑群被误读为楼阁的一个因素。

[16] 平行四边形透视画法的出现,使人们对“人”与“物”的图像形塑方法有了更多的改进和选择,但我们也注意到,即便在平行四边形透视画法较为普及的东汉晚期,仍然存在各

种画法混用的现象。

[17] 中国画像石全集编辑委员会：《中国画像石全集·四川汉画像石》（7），高文主编，山东美术出版社、河南美术出版社，2000年第1版，图版二〇七五。

[18] 山东省博物馆、山东省文物考古研究所：《山东汉画像石选集》图版九十九（图229），齐鲁书社1982年版。

[19] 根据鲁维一所说，上古人物描绘的视觉结构有如下特征：（1）从观众来看，人体各部分形态（头、肩、躯干、腿部），或正面、或侧面，都是平正面、清晰而典型的图案式母题，每一部分都显出其“概念化”的特征（头部有侧面的轮廓，肩膀是正面，腿和脚是侧面），连侧面也用“正面律”来处理；（2）每一部分都用线条性“轮廓”来结构，在平面上添加，毫无有机性的结合，也少有前后重叠的遮掩；用颜色也平坦不变，全无光线深浅的作用；（3）没有透视，只把母题在同一平面上重复并立；（4）画中空间的处理，不用三维形态，而是专靠二维的、无机性平面轮廓线的节奏来表现。参见方闻：《心印》，李维琨译，陕西人民出版社，2004年，第12页。

[20] 中国画像石全集编辑委员会：《中国画像石全集·山东汉画像石》（1），蒋英炬主编，山东美术出版社、河南美术出版社，2000年第1版，图版一八六。

[21] 高文：《四川汉代画像砖》，图版八十，上海人民美术出版社，1987年。

[22] 中国画像石全集编辑委员会：《中国画像石全集·河南汉画像石》（6），王建中主编，山东美术出版社、河南美术出版社，2000年第1版，图版四。

[23] 中国画像石全集编辑委员会：《中国画像石全集·山东汉画像石》（1），蒋英炬主编，山东美术出版社、河南美术出版社，2000年第1版，图版二〇八。

[24] 任何新技术的发明与传播，都有一个渐进和不断完善的过程，由此导致的时间节点也是模糊的。通过对纪年画像砖石（参见杨爱国：《幽明两界——纪年汉代画像石研究》，陕西人民美术出版社，2006年第1版。）和考

古实物图像的比对，平行四边形空间画法大约出现于东汉中期前后，大约公元70年代—90年代之际。不同地方性视觉经验的共享，必须以文化共同体的存在为前提。文化共同体内部之间的依附力越强，其地方性视觉经验共享的可能性就越大，时间差也越短。

[25] L. Bachhofer. Die Raumdarstellung in der chinesischen Malerei des ersten Jahrtausends n. Chr. Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 1931, 3.转引自巫鸿：《国外百年汉画像研究之回顾》，《中原文物》1994年第1期。

[26] L. Bachhofer根据风格演变推断武梁祠的年代要比“朱鲋”墓要早，但其时的一些汉学家依据祠堂上的刻铭（后来证明并不可靠）材料，认为他的风格序列与实际的进程相反。新的研究表明，“朱鲋”墓的主人并不是汉司马朱鲋，其墓葬年代亦非公元1世纪中期而是东汉晚期或3世纪初期。参见邢义田：《画为心声——画像石、画像砖与壁画》，中华书局，2011年，第88—89页。

[27] John A. Pope, Sinology or Art History: Notes on Methods in the Study of Chinese Art, Harvard Journal of Asiatic Studies 10, 1947, pp.383—417.

[28] G. Rowley, Principles of Chinese Painting, Princeton University Press, 1947, 3.; Alexander Sope, Life—Motion and Sense of Space in Early Chinese Representative Art, Art Bulletin, 1948, Vol.30, no.3.

[29] 在Alexander Soper看来，汉代画像并非单线的演进模式，其间存在以朱鲋墓为代表的“王都风格”和以武氏祠为代表的“地方风格”，前者风格发展快，后者风格发展慢。由于这种情形，后者的风格不可避免地受到前者的影响，从而出现包括相对较晚、比较“现代”的风格，又包括或许早到汉武帝时代的图像风格类型。这一解释突出了视觉经验的地方性传统，因而在一定程度上弥合了L. Bachhofer对画像风格发展序列在时间前后的矛盾。

[30] 在时学颜看来，早期山东地区画像风格（以二度空间方式表现孤立的人物与情节）是河南、四川、陕西等地画像创作的最初蓝本，

其中，河南地区画像浮雕随即在强调道教内容的基础上发展成为一种较为生动的本土化图像志系统，而四川画像刻工在山东画像不断的刺激与影响下，越来越重视对客观世界的图像再现。参见H. Y. Shih, Early Chinese Pictorial Style: From the Later Han to the Six Dynasties, Artibus Asiae, 1959, 4: 277—312.

[31] 转引自信立祥：《汉代画像石综合研究》，文物出版社，2000年，第三章注释43。

[32] M. Powers, pictorial Art and its Public in Early Imperial China, Art History 7, 1984.

[33] 土居淑子：《古代中国的画像石》，同朋社出版，1986年。

[34] 巫鸿：《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》，柳扬、岑河译，生活·读书·新知三联书店，2006年。

[35] 信立祥：《汉画像石的分区与分期研究》，《考古类型学的理论与实践》，俞伟超主编，文物出版社，1987年；信立祥：《汉代画像石综合研究》，文物出版社，2000年。

[36] 郭晓川：《苏鲁豫皖区汉画视觉形式演变的分期研究》，《考古学报》1997年第2期，第171—195页。该文重要的目标，如作者所言，“是寻找汉画像石的空间观念从二度空间向三度空间转变的规律，并显示这一转变的具体环节，即平面化的图案——立体化的图案——四分之三侧面的刻画——人物、动物重叠、遮挡排列——部分车轮前后纵深关系的表现——全部车轮前后纵深关系的表现——器具、建筑变形透视。这一发展‘链条’中，第六环节标志着中国视觉艺术已经全面完成从二度空间向三度空间的转变。因此可以确切地说，中国视觉艺术史上的这一关键性转变是发生在东汉灵、献年间。”

[37] 李淞：《马车画法与制图方式：从甲骨文到画像石》，《艺术史与艺术理论》（2），上海师范大学美术学院编，中国美术学院出版社，2004年。

[38] 缪哲：《汉代艺术中外来母题举例——以画像石为中心》，南京师范大学博士学位论文，2007年。

[39] 信立祥：《汉代画像石综合研究》，文

物出版社, 2000年, 第47-59页。

[40] 信立祥:《汉代画像石综合研究》, 文物出版社, 2000年, 图三三, 第56页。采自山东省博物馆、山东省文物考古研究所:《山东汉画像石选集》图版一九四, 齐鲁书社, 1982年。

[41] 信立祥:《汉代画像石综合研究》, 文物出版社, 2000年, 第54页。

[42] 傅熹年:《中国古代的建筑画》, 《文物》1998年第3期。

[43] 黄厚明:《艺术史与图像——〈图像的意义〉读后》, 《美术研究》2010年第1期。

[44] 中国画像石全集编辑委员会编:《中国画像石全集·陕西、山西汉画像石》(五), 汤池主编, 山东美术出版社、河南美术出版社, 2000年第一版, 图二一五。

[45] 中国画像石全集编辑委员会编:《中国画像石全集·陕西、山西汉画像石》(五), 汤池主编, 山东美术出版社、河南美术出版社, 2000年第一版, 图二一五, 图版说明见第58页。

[46] 近大远小的画法, 至汉代中期发明以来, 经过魏晋南北朝的发展和完善, 逐渐成为中国绘画处理空间的基本手法。具体的分析参见张建宇:《敦煌壁画空间表现研究(北凉至盛唐)》, 清华大学博士学位论文, 2011年。

[47] 中国画像石全集编辑委员会:《中国画像石全集·山东汉画像石》(2)图版103, 山东美术出版社河南美术出版社, 2006年, 第96页。

[48] 冯云鹏, 冯云鹗:《金石学·石索》, 清光绪三十二年(1906)上海文新局石印本。

[49] Stephen W. Bushell, Chinese Art, 2 vols, London: Board of Education, 1910: vol.1, fig.16.

[50] 费慰梅:《汉“武梁祠”建筑原形考》, 王世襄译, 《中国营造学社汇刊》1944年第7卷第2期。

[51] 土居淑子:《古代中国的画像石》, 同朋社出版, 1986年。

[52] 巫鸿:《武梁祠:中国古代画像艺术的思想性》, 柳扬、岑河译, 生活·读书·新知三联书店, 2006年。

[53] 曾布川宽,《汉代画像石における升仙图の系谱》,《东方学报》,京都第65册,1993年,第23-221页。

[54] 信立祥:《汉代画像石综合研究》, 文物出版社, 2000年。

[55] 长广敏雄:《武氏祠左右室第九石の画像について》,《东方学报》1961年第31册。

[56]《礼记·丧大记》云:“妇人迎客送客不下堂,下堂不哭。”

[57] 汉代在居住空间上的男女有别,还体现在“男女不杂坐”、“不同席”、“不同巾櫛”、“不通寝席”、“不通乞假”、“不通衣裳”等诸多方面。参见林素娟:《空间、身体与礼教规训——探讨秦汉之际的妇女礼仪教育》,台湾学生书局,2007年,第81-140页。

[58] 主要有望楼、市楼、碣楼、仓楼、谯楼等。

[59]《后汉书·黄昌传》云:“造起大舍,高楼临道。”《水经注·泚水条》引《续汉书》亦云:“起庐舍,高楼连阁。”

[60] 镇江市博物馆:《江苏镇江谏壁王家山东周墓》,《文物》1987年第12期。

[61] 河北省文物研究所:《安平东汉壁画墓》,文物出版社,1990年。

[62] 黄厚明:《中国早期艺术史研究的方法论问题——以商周青铜器饕餮纹图像为例》,《民族艺术》2006年第4期。

[63] Meyer Schapiro, “Style,” (1953) in Donald Preziosi, ed., The Art of Art History: A Critical Anthology (Oxford, Oxford University Press, 1998), p. 145.

[64] 方闻:《清华大学中国考古与艺术史研究所学术定位及学科发展问题——答黄厚明、申云艳、邱忠鸣、彭慧萍同学问》,《清华大学学报》,2006年第4期。

[65] 缪哲:《汉代艺术中外来母题举例——以画像石为中心》,南京师范大学博士学位论文,2007年。

[66] 缪哲指出:“我们以汉代最核心的主题、也素称‘汉代精神’之体现的‘车马图’为例,我将其分解后,其有先型于战国者得十之二三,未见于战国者得十之七八。”(参见序

文第3页)

[67] 梓溪:《战国刻燕乐画像铜器残片》,《文物》1962年第2期,图五。

[68] Charles D. Weber, Chinese Pictorial Bronze Vessels of the Late Chou Period, Part IV, fig.69-F. Artibus Asiae, Vol.30, no.2/3, 1968.

[69] 湖北荆沙铁路考古队包山楚墓整理小组:《荆门市包山楚墓发掘简报》,图八十九,《文物》1988年第5期;湖北荆沙铁路考古队:《包山楚墓》,文物出版社,1991年,第144-146页。

[70] 河南文物研究所:《信阳楚墓》,彩版一三(1),文物出版社,1986年。

[71] 湖北省荆州博物馆:《荆州天星观二号楚墓》,图版五十,文物出版社,2003年;彩图版见张正明、邵学海:《长江流域古代美术·漆木器》,图版六十二、六十三,湖北教育出版社,2002年。

[72] 该铜镜为洛阳金村东周大墓出土,1926年至1934年间,大墓被盗掘而流失海外,原存日本东京细川侯爵家,现藏日本永青文库。参见梅原未治:《洛阳金村古墓聚英》,京都小林出版部,昭和十八年(1943)增订本。其图片引自杨宗荣:《战国绘画资料》,中国古典艺术出版社,1957年。

[73] 张建宇:《敦煌壁画空间表现研究(北凉至盛唐)》,清华大学博士学位论文,2011年。

[74] 考古墓葬的断代,其主要的手段一般是通过历史文本考证和考古实物类型比对,艺术史研究在这一领域基本处于失语的状态。

[75] “朱鲋”墓的主人并不是汉司马朱鲋,其墓葬年代亦非公元1世纪中期而是东汉晚期或3世纪初期。参见邢义田:《画为心声——画像石、画像砖与壁画》,中华书局,2011年,第88-89页。

[76] Wen Fong, “Ao-t’ u-hua or Receding-and-protruding Painting at Tun-huang,” in Proceedings of the International Conference on Sinology: Section of History of Arts, Taipei: Academia Sinica, 1981.