

and Architecture

中国古代艺术与建筑中的

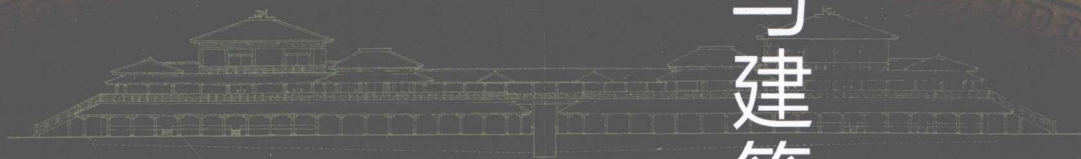
in Early Chinese Art

纪念碑性

MONUMENTALITY

〔美〕巫鸿 著

李清泉 郑岩 等译



世纪出版集团 上海人民出版社

and Architecture

中国古代艺术与建筑中的

in Early Chinese Art

「纪念碑性」

MONUMENTALITY

「美」巫鸿 著

李清泉 郑岩 等译

图书再版编目 (CIP) 数据

中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性” / (美) 巫鸿
著: 李清泉 郑岩等译. — 上海: 上海人民出版社, 2008
书名原文: Monumentality in Early Chinese Art and
Architecture
ISBN 978-7-208-08140-6

I. 中… II. ①巫…②郑…③李… III. 古建筑—纪念建
筑—建筑艺术—研究—中国 IV. TU-092.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 148946 号

责任编辑 张 铎 王志钧
封扉设计 杨林青
内文设计 原创和文化



世纪文景

中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”

[美] 巫鸿 著
李清泉 郑岩 等译

出 版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)
出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限公司
(100027 北京朝阳区幸福一村甲 55 号 4 层)
发 行 世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 北京华联印刷有限公司
开 本 787 × 1000 毫米 1/16
印 张 29
插 页 2
字 数 610, 000
版 次 2009 年 4 月第 1 版
印 次 2009 年 4 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-208-08140-6/J · 128
定 价 68.00 元

献给张光直

鸣 谢

很显然，像本书这样一项研究必须建立在前人对中国古代艺术和建筑的多项学术贡献上，必须回应在此之前提出的许多学术问题。实际上，这本书产生于六年来我与诸多学者和学生的对话、演讲及讨论，它的写作也是这种交流过程的延续。这项计划是从我与哈佛的同事们——特别是以研究纪念碑历史与理论而著称的约翰·扎普里卡 [John Czaplicka] ——交谈时开始成形的。但是，直至就此题目给本科生和研究生们授课时，我才有机会着手对中国古代艺术重新作系统的解释。我的演讲笔记逐渐发展成为文字，作为单篇文稿在二十多次座谈、讨论会和报告会中发表，随即逐渐条理成为本书的各个部分。在所有这些场合中，我都获得了许多富有启发性的评论和建议。许多学者审读了本书的初稿，其中包华石 [Martin Powers] 提出了诸多详细的建议，对于我后来的修改极为重要。从这个项目启动时，斯坦福大学的两位编辑约翰·R.齐默 [John R. Ziemer] 和海伦·塔他 [Helen Tartar] 就是两位主要支持者，本书雅致的设计也归功于他们二位。最后，也是最重要的，我的妻子蔡九迪 [Judith Zeitlin] 总是每个章节的第一读者，她批评性的阅读不仅对于本书的观点，而且对于其理论化 [conceptualization] 有着重要贡献。

巫鸿

中文版序

值本书中译本即将出版之际，译者嘱我写一篇序言。想了一想，感到回顾一下这本书的成书背景和动因，或许有利于国内读者了解它的内容和切入点。因为大家知道，每一本书、每一篇文章，都是一次无声对话的一部分。不管著者自觉与否，都有其特定的文化、学术环境和预先设想的读者。对话的对象不同，立论的角度、叙述的简繁，甚至行文风格也会有所不同。当一本书被翻译，它获得了一批新的“实际读者”[actual readers]。但是一个忠实的译本并不致力于改变原书所隐含的“假想读者”[assumed reader 或 implied reader]——他仍然体现在书的结构、概念和语言之中。

这本书是在1990年至1993年间写成的。当时，我对中国美术史写作的思考有过一次较大的变化，变化的原因大致有三点：一是《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》于1989年出版了，该书基本上是我的博士论文，因此可以说是我以往学习过程的一份最后答卷。目前该书的中文版已由三联书店翻译出版，读过这本书的人不难获知，其主旨是把这个著名的汉代祠堂放入“两个历史”中加以讨论。这两个历史，一是汉代社会、思想和文化的历史，一是宋代以来对汉代美术的研究史。《武梁祠》所体现的因此是一种结合了考据学、图像学和原境分析[contextual analysis]等方法的“内向”型研究，希望通过对一个特定个案的分析来探索汉代美术的深度。答卷交出去了，思想上无甚牵挂。虽然个案研究还不断在作，但内心却希望能在下一本书中换一个角度，以展现古代中国美术史中的另一种视野。

第二个原因是知识环境的变化。到1989年秋，我在哈佛大学美术史系已经教了两年书，和系里其他教授的学术交流也逐渐展开。如同其他欧美大学一样，哈佛美术史系的基本学术方向，可以说既是跨地域的，又是以西方为中心的。大部分教授的研究领域是从古典到当代的西方美术史，其余少数几位教授专门负责美洲、亚洲和非洲艺术。我则是该系惟一的中国美术史教员。这种学术环境，自然而然地促使我对世界各地美术的历史经验进行比较，特别是对中、西艺术之异同进行思考。本书“纪念碑性”[monumentality]这个概念，就是从这种思考中产生的。这里我想顺带地提一下，我并不喜欢这个生造的中文词，如果是在国内学术环境中直接写这本书的话，我大概也不会采取这样的字眼。但是如果放在“比较”的语境中，这个概念却能够最直接、最迅速地引导读者反思古代艺术的本质，以及不同艺术传统间的共性和特性。这是因为纪念碑[monument]一直是古代西方艺术史的核心：从埃及的金字塔到希腊的雅典卫城，从罗马的万神殿到中世纪教堂，这些体积庞大、集建筑、雕塑和绘画于一身的宗教性和纪念性建构，最集中地反映出当时人们对视觉形式的追求和为此付出的代价。这个传统在欧洲美术和知识系统中是如此根深蒂固，以至于大部分西方美术史家，甚至连一些成就斐然的饱学之士，都难以想像其他不同的历史逻辑。对他们说来，一个博大辉煌的古代文明必然会创造出雄伟的纪念碑，因而对古代文明的理解也就必然会以人类的这种创造物为主轴。

反思这种西方历史经验的普遍性，探索中国古代艺术的特殊形态和历史逻辑，是我写这本书时的期望之一，也是当时我在哈佛所教的一门名为“中国古代艺术与宗教”课程的一个主要目的。这门课属于为本科生设置的“外国文化基本课程”[foreign culture core course]，选修者来自不同专业，但他们对中国美术和文化大都鲜有所闻。面对着坐满萨克勒美术馆讲演厅的这些来自各国的年轻人[这门课在1990年代初吸引了很

多学生,有两年达到每次近300人,教室也移到了这个讲演厅],我所面临的最大挑战,是如何使他们理解那些看起来并不那么令人震撼的中国古代玉器、铜器和蛋壳陶器,实际上有着堪与高耸入云的埃及金字塔相比拟的政治、宗教和美学意义。我希望告诉他们为什么这些英文中称做“可携器物”[portable objects]的东西不仅仅是一些装饰品或盆盆罐罐,而是具有强烈“纪念性”的礼器,以其特殊的视觉和物质形式强化了当时的权力概念,成为最有威力的宗教、礼仪和社会地位的象征。我也希望使他们懂得为什么古代中国人“浪费”了如许众多的人力和先进技术,去制造那些没有实际用途的玉斧和玉琮[正如古代埃及人“浪费”了如许众多的人力和先进技术去制造那些没有实际用途的金字塔];为什么他们不以坚硬的青铜去制造农具和其他用具以提高生产的效率;为什么三代宫庙强调深邃的空间和二维的延伸,而不强调突兀的三维视觉震撼;为什么这个古代建筑传统在东周和秦汉时期出现了重大变化,表现为高台建筑和巨大坟丘的出现。

我为这门课所写的讲稿逐渐演变成本书部分章节的初稿;其他一些章节则汇集、发展了当时所作的一些讲演和发言。记得也是在1990年左右,系里组织了一项教授之间定期交流研究成果的学术讨论活动,每次讨论由一人介绍正在进行的学术项目。我所讲题目是著名的九鼎传说,以此为例讨论了中国古代礼器艺术中的“话语”和实践的关系。这次研讨会,使得我和专攻现代德国艺术和美学理论的切普里卡教授开始就有关“纪念性”的理论著作进行持续的阅读和对话;而我在那次会上的发言也成为本书导论的最早雏形。

最后,这本书的产生还反映了我对当时一个重大学术动向的回应。受到后现代思潮的影响,一些学者视“宏观叙事”为蛇蝎,或在实际运作上把历史研究定位于狭窄的“地方”或时段,或在理论上把中国文化的历史延续性看成是后世的构建,提倡对这种延续性[或称传统]进行解构。我对这个潮流的态度是既有赞同的一面,也有保留的一面。一方面,我同意“新史学”对以往美术史写作中流行的进化论模式的批评,其原因是这种模式假定艺术形式具有独立于人类思想和活动的内在生命力和普遍意义,在这个前提下构造出一部部没有文化属性和社会功能的风格演化史,实际上是把世界上的不同艺术传统描述成一种特定西方史学观念的外化。但另一方面,我又不赞同对宏观叙事的全然否定。在我看来,“宏观”和“微观”意味着观察、解释历史的不同观点和层面,二者具有不同的学术功能和目标。历史研究者不但不应该把它们对立起来,而且必须通过二者之间的互补和配合,以揭示历史的深度和广度。在宏观层面上,我认为要使美术史研究真正摆脱进化论模式,研究者需要发掘艺术创作中具有文化特殊性的真实历史环节,首要的切入点应该是那些被进化论模式所排斥[因此也就被以往的美术史叙述所忽略]的重大现象。这类现象中的一个极为突出的例子,是三代铜器[以及玉器、陶器、漆器等器物]与汉代画像[以墓室壁画、画像石和画像砖为大宗]之间的断裂:中国古代美术的研究和写作常常围绕着这两个领域或中心展开,但对二者之间的关系却鲜有涉及。其结果是一部中国古代美术史被分割成若干封闭的单元。虽然每个单元之内的风格演变和类型发展可以被梳理得井井有条,但是单元之间的断沟却使得宏观的历史发展脉络无迹可循。这些反思促使我抛弃了以往那种以媒材和艺术门类为基础的分类路径,转而从不同种类的礼器和礼制建筑的复杂历史关系中寻找中国古代美术的脉络。

回顾了本书的成书背景和写作动机,这篇序言本来可以就此打住了。可是,由于这本书在几年前曾经引起过一场“辩论”,我感到有必要在这里澄清一下这个辩论所反映的学术观点中的一些根本分歧。在我与国内学者和学生的接触中,我感到许多人对美术史方法论有着浓厚的兴趣。通过揭示潜藏在这个辩论背后的不同史学观念,我可以就本书的研究和叙事方法作一些补充说明,也可以进一步明确它的学术定位。

这个辩论起因于美国普林斯顿大学教授罗伯特·贝格利[Robert Bagley]在《哈佛东亚学刊》[*Harvard Journal of Asiatic Studies*]第58卷第1期上发表的一篇书评,对本书作了近乎从头到尾的否定,其尖刻的口

吻与冷嘲热讽的态度在美国的学术评论中也是十分罕见的。我对贝格利的回应刊布于1999年的《亚洲艺术档案》[*Archives of Asian Art*]。其后,北京大学李零教授注意到贝格利书评所反映的西方汉学中的沙文主义倾向,组织了一批文章发表在《中国学术》2000年第2期上,其中包括一篇对本书内容的综述、贝格利的书评和我的答复的中译本,以及美国学者夏含夷[Edward Shaughnessy]和李零本人的评论。这个讨论在《中国学术》2001年第2期中仍有持续:哈佛大学中国文学教授田晓菲的题为“学术‘三岔口’——身份、立场和巴比伦塔的惩罚”的评论,指出已发表文章中种种有意无意的“误读”,实际上反映了不同作者的自我文化认同。

在此我不打算一一绍述各位学者的观点,对此有兴趣的读者可以直接阅读他们的文章并作出自己的判断。我个人对这一辩论的总体看法是:虽然参与讨论的学者都旗帜鲜明地表明了自己的立场,但是由于讨论的焦点一下子集中在研究者和评论者的身份问题上,与本书内容直接有关的一些有争议的学术问题,反而没有得到充分的注意。需要说明的是,这些争议并不是由本书首次引发的,而是在西方中国美术史学界和考古学界渊源有自,甚至在本书出版以前就已经导致我和贝格利之间的若干重要分歧。

这些分歧中的最重要的一个牵涉到美术史是否应该研究古代艺术的“意义”。许多读者可能会觉得这是个不成问题的问题,但是,了解美国的中国青铜器研究的人都知道,在这个领域中一直存在着围绕这一问题的两种不同观点:一种观点认为青铜纹样,特别是兽面等动物纹和人物形象,肯定具有社会、文化和宗教的含义;而另一种意见则坚持这些纹样并无这些意义,其形状和风格是由艺术发展的自身逻辑所决定的。绝大多数学者认同前一种意见,其中有些人试图从古文献中寻找青铜纹样的图像志根据,另一些人则把青铜器纹饰的意义定位于更广泛的象征性和礼仪功能。对“无意义”理论提倡最力的是原哈佛大学美术史系教授罗樾[Max Loehr],其师承可以追溯到著名的奥地利形式主义美术史家亨利希·沃尔夫林[Heinrich Wölfflin]。贝格利是罗樾的学生,虽然他的研究重点与其老师不尽相同,将注意力从青铜器艺术风格的演化转移到铸造技术对形式的影响,但在青铜器纹饰有无意义这一点上,他完全秉承了形式主义学派的理论,否定青铜器装饰的宗教礼仪功能和象征性,也拒绝社会和文化因素在形式演变中的作用。

需要指出的是,当前西方学界同意这第二种观点的人已为数甚少,贝格利对青铜纹饰无意义的坚持因此可以说是体现了一种学术信念。这种信念的核心是:美术史必须以排除对形式以外因素的过多探索,否则就会失去这个学科的纯粹性和必要性。了解这个基本立场,便不难看到贝格利对本书的否定之所以如此坚决和彻底,原因在于本书从头到尾都在讨论艺术形式[包括质地、形状、纹饰、铭文等因素]与社会、宗教及思想的关系;也在于“纪念性”这一概念的首要意义就是把艺术与政治和社会生活紧紧地联系在一起。许多读者知道,在学术史上,这种结合美术史、人类学和社会学的跨学科解释方法,在20世纪中、晚期构成了对形式主义美术史学派的一个重大逆反和挑战。我与贝格利在20世纪末期的分歧是这两种学术观念的延续。

由此出发,大家也便不难理解为什么我们二人之间又出现了另外两点更为具体的分歧——一点关系到古代美术史研究能否参照传世文献,另一点牵涉到讨论秦汉以前的美术时可否使用“中国”这个概念。贝格利在书评中对这两个问题都有十分明确的表态。对于第一个问题,他把传世文献说成是历史上“汉族作家”的作品,认为早期美术史是这些“汉族作家并不了解也无法记载的过去”。使用传世文献去研究早期美术因此是严重的学术犯规——以他的话来说就是:“用《周礼》和《礼记》解释商代的青铜器和新石器时代的玉器是中国传统学术最司空见惯的做法,它在科学考古的年代已经名誉扫地。”[除特别注明以外,此处和下文中的引文均出于其书评。]这种对文献和文献使用者的武断裁判成为贝格利的一项重要“方法论”基础。由此,他可以在商代和史前艺术的研究中不考虑古代文献,也不需要参考任何运用这些文献的现代学术著作;他可以坚持形式主义学派的自我纯洁性,把研究对象牢牢地限制在实物的范围里;他还可以十分方便地对学者进行归

类：使用传统文献解释古代美术的，是“中国传统学术最司空见惯的做法”；而对传统文献表示拒绝的，则体现了“科学考古”的思维。

与此类似，他认为“中国”是一个后起的概念，因此需要从“前帝国时期”的美术史研究和叙述中消失。他在书评中写道：“我们不能心安理得地把同一个‘中国’的标签加在良渚、大汶口、红山、龙山、石岭下、马家窑和庙底沟等有着显著特色的考古文化所代表的人群身上。而这只不过是众多考古文化中可以举出的几个例子……”；“尽管因为有语言方面的强有力的证据，我们把公元前1500—前1000年的安阳人叫‘中国人’还说得过去，但我们并不知道他们的哪些邻国人或有多少邻国人是说同一种语言。”由此，他质疑考古学家和美术史家把地区之间的文化交往和互动作为主要研究课题，特别反对追溯这种互动在中国文明形成过程中所起的作用。在他看来，这种研究不过是“对‘Chineseness’[中国性]的编造”，而他自己对“地方”的专注，则是对这种虚构的中国性的解构。

我在这两个方面都和贝格利有着重要分歧。首先，我认为美术史家应该最大限度地发掘和使用材料，包括考古材料、传世器物 and 文献材料，也包括民俗调查和口头文学提供的信息。这是因为现代美术史已经发展成为一个非常广阔的领域，所研究的对象不仅仅是作品，而且包括艺术家和制作者、赞助人和观众、收藏和流通、视觉方式与环境，以及与艺术有关的各种社会机构、文化潮流和思想理论。即使研究的对象是实际作品，所需要解释的也不仅仅是形式和风格，而且包括它们的名称和用途、内容和象征性、创作过程和目的，以及在流传过程中的意义变化，等等。这些研究项目中的绝大部分需要多种材料的支持。实际上，要想把一项研究作得深入和富有新意，最首要的条件是开发研究资料，包括各种各样的文献材料。和所有研究资料的运用一样，引证文献有其一定的方法，对传世文献的使用更需要特殊的训练。但是如果因为某些文献有“年代错乱”和内容“不可靠”的情况而全盘否定这类材料的潜在价值，那就不免太过偏颇，最终只能被视为缺少辨识、驾驭文献的必要水准。

贝格利把文献的用途限定为对历史事实的直接记录，因此极度简化了一个复杂的学术问题。实际上，即便考古发现的“当时记载”，也向来具有其尤其特殊的主体性和目的性，不能被看作是对历史的纯客观描述。所以，现代美术史对文献的使用，已经远远不止于对简单事实的考证。实际上，文献记述的事件、礼仪、景观以及人的生活环境和思想感情等方面的信息，通常是考古材料所难于保存的。通过合理地运用这些文献材料，美术史家往往可以重构出特定的视觉环境，使孤立的艺术品成为社会生活的有机部分。而且，文献的重要性还体现在它为研究古代艺术的“话语”[discourse]提供了第一手材料。“话语”的一个定义是“处理人类非文献活动的文献主体”，波洛克[Griselda Pollock]因此认为美术史本身就是关于美术创造的历史话语。中国古籍中保留了极为丰富的解释艺术和视觉文化的这种“文献主体”。虽然这些文献并不是对特殊史实的记录，但是它们把实践上升到概念的层次，为理解中国古代艺术提供了本土的术语和逻辑。正是从这个角度，我在本书中讨论了“三礼”中包含的极为重要的关于“礼器”艺术的系统话语，也从班固和张衡的文学作品中发掘出东汉人对西汉长安的不同描述，大量的铭文材料进而引导我去倾听东汉时期墓葬艺术中的不同“声音”。可以说，对中国古代艺术话语的发掘和讨论是本书的一个重要组成部分。但贝格利对这种有关“话语”的历史研究似乎毫无兴趣或全然不解，对他来说，讨论玉器和青铜器时只要提到《礼记》或《仪礼》，就足以令一部著作“名誉扫地”了。

关于秦汉以前美术中的“中国”概念问题，我的态度与绝大多数考古学家、历史学家和美术史家一样，一方面注意不同地区、不同时期的文化差异性，另一方面也尽力发掘不同文化之间的渊源与互动。这个辩证的观念可以说是所有关于中国文明起源的重要理论的共同基础；许多杰出的考古学家和历史学家，包括苏秉琦、

张光直、吉德炜 [David Keightley] 等，都对这些理论的形成有过重要贡献。“中国”无疑是这些理论中的一个基本概念，但这并不是那种铁板一块的、所谓后世“汉族作者”心目中的华夏概念，而是一个既具有复杂文化内涵，又具有强烈的互动性和延续性、在变化中不断形成的文化共同体。如前所述，本书的主要目的是在宏观层面上重新思考早期中国美术史的叙述问题，因此我把讨论的重点放在了中国古代美术发展中的延续和断裂上，以时间为轴，重新界定这一艺术传统的主线。所说的“中国”或“中国美术传统”也就决不是贝格利所谴责的那种强加于古代的现代政治理念，而是一个被讨论和研究的历史对象。还需要加以说明的是，我一向认为这种宏观叙述只是美术史写作的一种模式；对地区文化和考古遗址的“近距离”分析代表了另外的模式，业已反映在我的其他著述中 [见《礼仪中的美术》中的多篇文章]。总的说来，我认为美术史家不但可以选择不同的研究对象和研究方法，而且也应该发展不同的史学概念和解释模式。这些选择不应该是对立和互相排斥的，而应该可以交流和互补。惟其如此，才能不断推进美术史这个学科的发展。

遗憾的是，这种合作的态度与贝格利所强调的美术史的“纯洁性”又发生了矛盾。他对本书的评介和其他一些著作中都显示了一种强烈的排他性，其主要的批评对象是他称为“中国考古学家” [Chinese archaeologists] 的一群人，其中既包括国内的考古学家和美术史家，也包括在西方从事研究的华人学者。据我所知，他从未从学术史的角度对这个集合体进行界定，但他的批评显示出这些学者在他心目当中的三个共性：一是他们的民族主义立场；二是他们对传统史学的坚持；三是他们对文献的执着。从某些特定的角度和场合来看，贝格利所批评的现象是有着一定的事实基础的，但他的总的倾向是把个别现象本质化，把学术问题政治化。在他的笔下，这些中国考古学家的“研究目的总是为了牵合文献记载，宁肯无视或搪塞与此抵牾不合的证据”；他们总是“维护国家的尊严”和“坚持传统的可靠性”，不惜通过对考古资料的曲解去达到这种目的；他们对传统文献的钟爱不但表明了他们的守旧立场，而且还赋予自己以“文化当局者的权威” [引文见书评和他写作的《商代考古》一章，载于《剑桥中国上古史》]。他以这些武断的词句，一方面为众多中国或中国出生的学者塑造了一个漫画式的群像，另一方面又赋予自己一个“文化局外人”的客观、科学的身份。诚然，任何学术研究都不可能完美无缺，面面俱到，严肃的批评和商榷因此对学术的发展具有非常重要的意义。但是贝格利的这种“学术批评”，可以说是已经滑到了种族主义的边缘。

田晓菲教授在她的评论中指出，贝格利并不能代表西方考古学家——更遑论“先锋”。同样，我需要声明这本书绝不是任何“中国学派”的代言；它记录的只是我个人在探索中国古代美术传统中的一些心得体会。“传统”在这里不是某种一成不变的形式或内容，而是指一个文化体中多种艺术形式和内容之间变化着的历史联系。上文对本书写作初衷的回顾已显示出，我对中国古代美术传统的界定是沿循着两个线索进行的。一个是文化比较的线索，即通过“纪念性”在中国古代美术中的特殊表现来确定这个艺术传统的一些基本特性。另一个是历史演变的线索——通过对一个波澜壮阔的历史过程的观察去发掘中国古代美术内部的连续性和凝聚力。正是这样一种特殊的研究目的和方法，使我把目光集中到那些我认为中国古代美术最本质的因素上去，而把对细节的描述和分析留给更具体的历史研究。因此，我希望读者们能把这本书看作重构中国古代美术宏观叙述的一种尝试，而不把它当成提供研究材料和最终结论的教科书或个案分析。对我来说，这本书的意义在于它反映了一个探索和思考的过程。十多年后的今日，我希望它所提出的问题和回答这些问题的角度仍能对研究和理解古代中国美术的发展有所裨益。

巫 鸿

2007年8月于北京

目 录

导论 九鼎传说与中国古代的“纪念碑性”	001
第一章 礼制艺术的时代	018
一 “礼器”的概念	021
二 礼仪美术的遗产	030
1 “昂贵”美术	030
2 “装饰”与“徽志”	034
3 从模仿到综合	052
4 装饰的变形	058
5 文字的胜利	066
三 中国青铜时代	077
第二章 宗庙、宫殿与墓葬	096
一 宗庙	100
二 从宗庙到宫殿	114
三 从宗庙到墓葬	140
四 中国人对石头的发现	154
第三章 纪念碑式城市——长安	184
一 对长安的两种看法	187
二 高祖：长安的诞生	195

三	惠帝和长安城墙	203
四	武帝奇幻的苑囿	216
五	王莽的明堂	231
第四章	丧葬纪念碑的声音	246
一	家庭 [一]	252
二	家庭 [二]	264
三	友人与同僚	284
四	死者	289
五	建造者	308
第五章	透明之石：一个时代的终结	324
一	倒像与反视	327
二	“二元”图像与绘画空间的诞生	342
三	尾声：门阙	358
附录		363
	插图与地图出处	365
	引用文献目录	373
	索引	395
	译者后记	425

插图与地图

插图

I.1 常见纪念碑举例	003
I.2 奥登伯格《巨剪》，1965—1969 年	004
I.3 鼎，西周早期	008
I.4 神鼎，东汉晚期	010
I.5 神鼎，东汉晚期	010
I.6 强伯墓出土的五鼎四簋，西周中期	014
I.7 秦始皇泗水升鼎，东汉晚期	014
1.1 石斧与玉铲，大汶口文化	031
1.2 玉饰品，大汶口文化	031
1.3 大汶口 128、10 号墓	033
1.4 陶觚形杯，大汶口文化	034
1.5 陶鬯，大汶口文化	034
1.6 吴大澂著录的良渚文化玉琮	036
1.7 寺墩 3 号墓，良渚文化	036
1.8 瑶山墓地，良渚文化	037
1.9 瑶山玉器的分类	037
1.10 玉饰品，良渚文化	039
1.11 刻纹陶盆，河姆渡文化	040
1.12 玉项饰，良渚文化	041
1.13 玉琮，良渚文化	041

1.14	良渚文化玉琮演变的三个主要阶段	043
1.15	玉琮, 良渚文化	043
1.16	玉琮, 良渚文化	043
1.17	玉钺, 良渚文化	044
1.18	玉琮, 良渚文化	044
1.19	玉圆柱, 良渚文化	045
1.20	良渚文化玉璧上的鸟	046
1.21	陶尊, 大汶口文化	047
1.22	陶尊上的符号, 大汶口文化	047
1.23	带线刻符号的玉环, 良渚文化	048
1.24	玉琮, 良渚文化	048
1.25	玉琮, 良渚文化	049
1.26	玉璧, 良渚文化	049
1.27	玉璧, 良渚文化	050
1.28	玉璧, 良渚文化	050
1.29	良渚文化玉礼器上的符号	050
1.30	晚商青铜礼器上的鸟形铭文	051
1.31	陶高柄杯, 龙山文化	053
1.32	玉刀, 龙山文化	053
1.33	玉圭, 龙山文化	053
1.34	青铜爵, 夏代晚期	054

1.35	玉柄形器, 夏代晚期	054
1.36	史前陶器和商代青铜器的类型关系	056
1.37	青铜方鼎, 商代中期	057
1.38	罗越所划分的五种青铜器装饰类型	057
1.39	装饰 I 式和 II 式纹样的商代中期青铜器	061
1.40	青铜卣, 商代中期	061
1.41	装饰不同样式纹样的青铜器	061
1.42	郑州 1 号窖藏, 商代中期	063
1.43	郑州 1 号窖藏出土的两件青铜方鼎, 商代中期	063
1.44	郑州 1 号窖藏出土的两件青铜器, 商代中期	064
1.45	青铜方彝, 商代晚期	065
1.46	青铜甗, 商代晚期	065
1.47	青铜觥, 商代晚期	065
1.48	青铜卣, 商代晚期	065
1.49	青铜盨, 商代中期	067
1.50	殷墟 5 号墓青铜器上的铭文, 商代晚期	067
1.51	母戊觥铭文, 商代晚期	069
1.52	鱼盂, 商代晚期	069
1.53	乙斚, 商代晚期	069
1.54	戌嗣子鼎, 商代晚期	070
1.55	作册班鬲, 商代晚期	072

1.56	犀牛尊，商代晚期	072
1.57	盞簋，商代晚期	073
1.58	青铜卣，商代晚期	074
1.59	青铜尊，商代晚期	076
1.60	青铜卣，商代晚期	076
1.61	青铜觥，商代晚期	076
1.62	青铜卣，商代晚期	076
1.63	折觥，西周早期	078
1.64	燕侯孟，西周早期	078
1.65	庚嬴卣，西周中期	078
1.66	西周晚期青铜器的几种纹样	078
1.67	毛公鼎，西周晚期	079
1.68	矛与亚醜钺，商代晚期	082
1.69	带有青铜凿的卜骨，商代中晚期	082
1.70	青铜工具，商代晚期	083
1.71	装饰饕餮纹的青铜铙	083
1.72	带铭文的青铜工具，商代晚期至西周晚期	083
1.73	东周货币	083
1.74	石质农业工具，商代晚期	085
1.75	青铜觚，商代晚期	088
1.76	青铜方盃，商代晚期	088

1.77	鸟形青铜尊，东周	093
1.78	青铜尊盘，东周	093
1.79	装饰画像的青铜壶，东周	094
1.80	人形灯与虎子，东周	094
2.1	周王室宗庙的内部组织结构	104
2.2	周王室宗庙和侯庙	105
2.3	偃师和郑州商代城址	108
2.4	东周时期的曲阜城	109
2.5	二里头两座庙堂建筑台基，夏代晚期	111
2.6	三代宗庙平面图	112
2.7	凤雏庙堂建筑，西周早期	112
2.8	西周社会政治结构	115
2.9	周王庙中的册命仪式	117
2.10	庄白 1 号窖藏，西周	119
2.11	折尊，西周早期	120
2.12	史墙盘，西周中期	122
2.13	疾四年盥，西周中后期	123
2.14	疾十三年壶，西周中后期	124
2.15	疾三年壶，西周中后期	124
2.16	疾钟，西周中后期	126
2.17	疾钟，西周中后期	126