



艺术与科学 ART & SCIENCE

主编 李砚祖

【卷五】

艺术与地理学 艺术与考古学

布雷特·沃什：绘画、艺术史和地理学

D.W. 迈尼希：作为一门艺术的地理学

托利·弗莱：地理的权力：设计史和边缘性

刘敦愿：考古学与古代艺术研究

李维琨：唐墓壁画中的山水图式——兼及美术考古对于鉴定学的意义

巫鸿：汉长安城：一座纪念碑式的城市

李静杰：北朝时期定光佛授记本生图像的两种造型

黄厚明：商族祖神像：饕餮纹象征功能论的一种假说

高振宇：秘色瓷的再认识

清华大学出版社

艺术与科学

ART & SCIENCE

【卷五】

主 编 李砚祖
副主编 陈池瑜
戴吾三
刘 兵

清华大学出版社
北 京

简介

本卷以艺术与考古学、艺术与地理学的研究为主题。在我国,这方面的研究还刚刚开始。在艺术与考古学方面,首先刊发了著名美术考古学者刘敦愿先生的旧文《考古学与古代艺术研究》和几位中青年学者的研究文章,这些论文或出新见,或持以新方法、新视角而有新论,可以说是这方面研究的代表性成果,值得关注;亦有两篇文章分别从青铜器造型、装饰功能诸方面进行了不同于已有观点的探索。

艺术与地理学的交叉研究方面刊发了三篇译文,涉及绘画、艺术史、设计史等方面,富有启示意义。

探索栏目的几篇文章分别阐释了有关陶瓷及装饰艺术的研究新成果。田野栏目刊登了有关白族金属工艺调查的文章,对云南传统手工技艺传承现状的研究有一定的价值。

版权所有,侵权必究。侵权举报电话:010-62782989 13501256678 13801310933

图书在版编目(CIP)数据

艺术与科学. 卷五 / 李砚祖主编. —北京: 清华大学出版社, 2007. 7

ISBN 978-7-302-15203-3

I. 艺… II. 李… III. 艺术—关系—科学—研究 IV. J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 069511 号

责任编辑: 甘莉 宋丹青

封面设计: 李砚祖

版式设计: 陈楠

特邀编辑: 朱怡芳 柳沙

责任校对: 宋玉莲

责任印制: 孟凡玉

出版发行: 清华大学出版社 地址: 北京清华大学学研大厦 A 座

<http://www.tup.com.cn> 邮编: 100084

c-service@tup.tsinghua.edu.cn

社总机: 010-62770175 邮购热线: 010-62786544

投稿咨询: 010-62772015 客户服务: 010-62776969

印刷者: 北京嘉实印刷有限公司

装订者: 三河市春园印刷有限公司

经销: 全国新华书店

开本: 210×285 印张: 12.5 字数: 405 千字

版次: 2007 年 7 月第 1 版 印次: 2007 年 7 月第 1 次印刷

印数: 1~3000

定价: 46.00 元

本书如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题,请与清华大学出版社出版部联系调换。联系电话: (010)62770177 转 3103 产品编号: 025638-01

目 录

一、思想

刘敦愿：考古学与古代艺术研究	1
李维琨：唐墓壁画中的山水图式——兼及美术考古对于鉴定学的意义	7
郑如珀：墓葬、美术与政治——宁夏固原北周李贤墓再思考	12
苏铨淑：响堂石窟火焰宝珠纹研究——以柱头上的火焰宝珠纹为中心	24
邹清泉：“孝悌之至，通于神明”：《孝经》与北魏孝子画像图像身份的转换	39

二、译林

布雷特·沃什：绘画、艺术史和地理学	52
D.W.迈尼希：作为一门艺术的地理学	59
托利·弗莱：地理的权力：设计史和边缘性	71

三、史学

巫 鸿：汉长安城：一座纪念碑式的城市	79
--------------------	----

李静杰：北朝时期定光佛授记本生图像的两造型	113
王 睿：孔望山摩崖造像中涅槃像的图像特征及其年代	131

四、探索

黄厚明：商族祖神像：饕餮纹象征功能论的一种假说	143
何志国：摇钱树佛像的考古学研究	152
高振宇：秘色瓷的再认识	166
胡玉康 竹晓翠：彩陶的型、饰、用	170

五、万象

张家瑞：世界书票与书票的世界	178
----------------	-----

六、读书

刘 婕：评《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》	182
----------------------------	-----

Contents

Ideology

<i>Archaeology and Ancient Art Research / Liu Dun-yuan</i>	1
<i>The Landscape Pattern in Tang Tomb Murals: On the Significance of Art Archaeology in Authentication / Li Wei-kun</i>	7
<i>Tombs, Fine Arts and Politics / Bonnie Cheng</i>	12
<i>The Research on the Pearl Motif on the Xiangtangshan Grottoes / So Hyun-Sook</i>	24
<i>Extreme Conduct of Filial Piety: The Hsiao Ching and the Image Identity's Transform of Dutiful Son's Picture in the Northern Wei Dynasty / Zou Qing-quan</i>	39

Translation

<i>Painting, Art History, and Geography / Bret Wallach, Translated by Wang Chun-yu</i>	52
<i>Geography as an Art / D.W.Meining, Translated by Zhu Yi-fang</i>	59
<i>A Geography of Power: Design History and Marginality / Tony Fry , Translated by Chen Hong-yu</i>	71

History

<i>The Monumental City Chang'an / Wu Hong, Translated by Zheng Yan</i>	79
--	----

<i>Two kinds of Shapes on Northern Dynasty Prophecy Image of Dipamkara / Li Jing-jie</i>	113
<i>The Pictorial Characteristics and Date of Niravana Scene on the Kongwang shan Stone Carvings / Wang Rui</i>	131

Exploration

<i>Ancestry Celestial Statue of Shang Race: a Hypothesis of Symbolic Function of Taotie Design / Huang Hou-ming</i>	143
<i>An Archeological Study of Money-tree Buddha Figures / He Zhi-guo</i>	152
<i>Reconsider on Mi'Se Celadon / Gao Zhen-yu</i>	166
<i>The Type, Decoration and Use of Painted Pottery / Hu Yu-kang, Zhu Xiao-cui</i>	170

All-inclusive

<i>In the World and the World of Book Stamps / Zhang Jia-rui</i>	178
--	-----

Review

<i>A Review on Art in Its Ritual Context: Essays on Ancient Chinese Art / Liu Jie</i>	182
---	-----

考古学与古代艺术研究*

Archaeology and Ancient Art Research

山东大学 刘敦愿

编者按：刘敦愿先生（1918—1997），是较早从事中国美术考古研究的学者之一。湖北汉阳人，1939—1944年就读于国立艺术专科学校西画科，师从秦宣夫教授学习绘画，又师从丁山教授学习中国古代史和历史文献。毕业后曾在四川省图书馆等单位工作，1947年应聘于山东大学，先后在中文系、历史系执教，1972年在该校历史系组织创建考古专业（今考古学系），曾任山东大学教授、山东大学历史系考古教研室主任、山东大学学术委员会委员、中国考古学会理事、山东省考古学会副理事长、山东古国史研究会会长等职。

刘先生早年致力于山东地区田野考古调查，其著述侧重于中国古代史、史前考古学与商周考古学等方面。晚年则专注于美术考古研究，针对史前陶器艺术、商周青铜艺术、东周与汉代绘画艺术，以及有关理论问题撰写了一系列论文，产生了重要影响。他重视古代文献和考古材料的互证，重视考古学与美术史研究的结合，重视从多方面发掘考古学材料的学术价值。其研究还涉及古代神话、古代民俗、民间美术和科技史等多个领域。曾出版文集《美术考古与古代文明》（台北，允晨文化，1994），另有遗著《齐乘校注》（未刊）。

今年1月15日是刘敦愿先生逝世10周年纪念日，我们重刊此文，以表达对先生的深切怀念。

一、古代造型艺术作品是实物史料的重要组成部分

考古学是根据实物的史料来研究古代历史的一门科学。这种实物的史料，既然是人类社会活动遗留下来的痕迹，因而它所包括的种类，所表现的形式，也就出人意料之复杂。一般反映人类社会生产与生活的遗物遗迹，最为丰富也最为常见，这方面的例证可谓俯拾皆是，无须一一列举。此外，还包括两个重要的部类，即各个时代，不同种类与形式的古代铭文资料与古代艺术品，内容相当复杂，并且都具有相对的独立性，很早便受到人们的重视，并进行搜集与专门的研究。

这里所说的古代艺术品，主要是指造型艺术，即具有形体，占有一定的空间位置（两度的与三度的），诉之于人类视觉感官的艺术，如建筑、雕塑、绘画与工艺美术等等。作为时间艺术的音乐，没有形体，完全凭藉听觉，使艺术形象在时间进行中展开与完成。因此，古代的音乐必然是随着时光的消逝而永远不存。考古也能发现各种各样的乐器，然而这只是演奏者使用的器具，不是古代音乐艺术本身。至于古代绘画、雕塑所见乐工演奏时的描写与乐队的组合，严格来说，那也不过是以此作为题材，仍属于造型艺术而不是时间艺术，关于综合艺术（时空艺术）的舞蹈与戏剧，地下出土情况也大体如此，所能保存下来的，只是演奏者、表演者的服饰与装扮，刹那间的动作与表情，舞台布置与人员组合。对此，结合古代文献记载进行考察，从观念上给我们许多有用的知识。对于在时间进行中展开与完成的艺术方面，则是无从再现的了。

古代艺术品，无论是保存于地表的，还是埋藏于地下的，可以移动的与不可移动的，它们既是艺术品，同时又是一种实物史料，尤其是其中具有写实性的作品，更是一种很难得的形象性的记录。由于古代艺术品的这种两重性，因而考古学与古代艺术，两者既有区别又有联系。大量事实证明，在较早的时期，两者便曾互相依存、互相促进，关系相当密切。在今天，各门科学——社会科学与自然科学及其领域内的各门学科，彼此间的互相渗透、互相协作，关系的密切，更是前所不见的。因此，考古学与古代艺术研究的关系，仍然值得重视，应该继续予以探讨。现在想就此谈谈自己对于这个问题的理解。

二、在欧洲，古典艺术品的搜集与研究，是现代考古学的先驱

这里所说的考古学，指的是现代意义的考古学，即以田野考古方法作为基础的考古学。这是一门新兴的社会科学，是现代科学技术发展的必然产物，它在19世纪

中才逐渐形成并得到迅速发展,至今不过百余年的历史。但是从它的酝酿时期算起,恐怕又是目前所知各种学科中历时最为长久的一种。这是因为,自发性的考古活动很早之前便已有了——分布在世界各地的许多遗迹,自古迄今屹立于地表,予人深刻的印象;而自然界的变化与人类的种种活动,也使埋藏于地下的遗物随时随地有暴露出来的可能,促使人们对此作出必要的解释,其中既有荒诞无稽的附会,也有某些简单的合理判断。这也是带有普通性的历史现象。后来,情况有了发展。就中国说是近千年以来,就欧洲说是近五六百年以来,古代铭文资料与古代艺术品两个方面的研究,形成了专门的学问。这种研究,从现代考古学的角度来看,在方法上都很不科学,很不全面。然而,现代考古学却是在这些研究的基础上发展起来的。

古代铭文资料是古代直接遗留下来的书面语言。语言是思维的“物质外壳”,内容的广泛与价值的重要都无庸待言。古代艺术品是往昔各时代、各民族知名的或无名的艺术家的创作,早已失传的艺术创作。它们的形式、风格、流派都很复杂,是一种古老而又“新鲜”的文化遗产,对于今天也具有非凡的魅力。由于这两个部类的重要性与相对的独立性,它们首先受到重视并很早专门成学,东方与西方也都没有两样。但是,由于历史传统的不同,侧重点却不相同,表现出了较大的差异。

中国历史文化悠久,铭文资料特别丰富,文字未曾实现拼音化,结构相当特殊,书法又成为一种独特的造型艺术。因此,金石文字之学的研究开始得很早,远在宋代便已专门成学,清代更有较大的成就。对于古代艺术品,唐宋时期对于壁画与汉画像石也有搜集与探讨。¹但总地说来,无论是出土的遗物还是保存于地表的遗迹,都从未作为重点研究过。宋元以下,把建筑、壁画、雕刻也都鄙薄为工匠之事。虽然原因有待探索,然而这却是历史事实。²

欧洲的早期考古研究则几乎完全相反。古代希腊、罗马是欧洲古代文明最为灿烂辉煌的时期,遗留下的铭文资料与古代艺术品都非常丰富。但文字是拼音的,因而有语言学而无文字学,对铭文资料虽很重视,却没有像在中国这样占有如此巨大的比重;而古典时期的造型艺术,尤其是雕塑艺术品的发达与成就的辉煌,却又是世界他处所难以企及的。后来,由于基督教的兴起,这些珍贵的文化遗产遭到了严重的破坏。欧洲文艺复兴时期突破了中世纪神学的束缚,对于古代“异教徒”的文化艺术的研究,倾注了极大的热情。从15世纪起,以意大利为中心,开始了对古典雕塑艺术品的搜集,最初主要在罗马与意大利的几个重大城市,后来影

响及于法、德等国,并成为新兴资产阶级的一种时尚。这种情况与中国宋代以来金石学家热心搜集钟鼎彝器非常相似,都是根据传世品与通过收购方式得来的乱掘品进行孤立的片面的研究。不过欧洲的早期考古活动是从美术考古开始的,走的又是另一条道路。³

无论是中国的金石学,还是欧洲早期关于古典艺术品的研究,较之在此之前的种种偶然性的自发性的考古活动,无疑都是一个巨大的进步。但是,考古学想要形成一种真正的科学,在学术上取得重大的突破,只有在现代考古学诞生之后才有可能。从古代铭文与古代艺术的研究向现代考古学的转化,在中国与欧洲,机会都是均等的。但中国由于封建社会的长期停滞,与百余年来沦为半殖民地,文化科学非常落后,直到20世纪的20年代,才从欧洲引进现代考古学来。欧洲则不然,由于社会经济条件的优越、科学的先进与文化事业的发达,最初从古典艺术的研究出发,后来随着认识的逐步深化,终于突破了原来的种种局限,促进了现代考古学的形成与发展。这个转化过程完整而且脉络分明,可以作为典型来说明。

从15世纪兴起的关于古典时期的艺术品的搜集与研究,内容很贫乏,方法是落后的。到18世纪中叶,德国学者温克尔曼(J. J. Winckelmann, 1717—1768)到意大利旅行,实地考察未经组织起来的雕塑艺术资料,与保存于地表的古代希腊与罗马的建筑,比较不同时代建筑与雕刻风格的差异,从此改变了过去根据有限的搜集品进行文献考证的方法。这在考古研究上是个重大的进步。温克尔曼是公认的现代考古学的奠基人,考古学调查方法首先由他应用于古代艺术的系统研究,而他的名著《古代美术史》(*Geschichte der Kunst des Altertums*)一书书名也冠以“考古学”(Alterlumskunde)一词。这说明,即使到18世纪中叶,考古学与古代艺术的关系还是非常密切的。⁴

在欧洲,最初所谓考古学,实际上还只是古典考古学,包含的时限是公元前后古代希腊、罗马的奴隶制时代,内容主要是古典时期的铭文资料与造型艺术,范围非常狭窄。但是,到了18与19世纪之交,情况便大不相同了,考古学开始了巨大的与迅猛的发展。在19世纪,有关古代的知识空前的丰富起来,“考古学”不再是“古典考古学”的同义语,而是具有非同一般的丰富的内涵了。

考古学所探索的时间大大向前延伸了:古代希腊、罗马文明本身既有个发生、发展的前奏,而且也不是人类社会历史上最古老的文明;古代埃及、两河流域地区的调查与发掘,它的上限提到了公元前3000年与4000

年，藉考古学之助，人们开始知道，文明时期之前，还有一个漫长的史前时期，因为还没有文字，必须依靠使用的工具区分时代，而石器时代太长，还要再作区分，并且动辄以万年作为计量单位。

在活动的区域方面也有很大的扩展：古典艺术与古代考古学虽以古代希腊、罗马作为研究对象，而希腊本土因为处于土耳其的统治下，遗物遗迹还不能普遍为人所知。到19世纪，才补足了这方面的缺陷。史前考古学的兴起，使得古代希腊、罗马之外的广大欧洲地区得到考察；古代希腊殖民地的考古，古代埃及与两河流域文明的发现，使考古活动范围扩展到了西亚与北非地区，超出了欧洲之外。⁵

19世纪考古事业既然有如此规模的普遍展开，就使得考古学研究对象非常复杂化了。除了继续发现更多的、更为系统的古代铭文资料与古代艺术品之外，还有关于古代的生产与生活方面的遗迹与遗物，后者在数量上多得难以数计，其种类与形式的复杂多变更是令人无从预料。过去认为无足轻重的种种普通物件，人们也逐渐认识到了它们的重要意义。在这种情况下，改革过去那种有“选择”地“挖宝”式的错误方法是非常必要的了。科学地认识地下现象所反映的丰富的历史事实，需要完善的科学的田野工作方法，解剖式的考古发掘，如实地记录遗物间的共存关系，严格区分地层先后叠压次序以及遗迹间的互相打破关系，后来又发明了依时代顺序作器物演化研究的形制学方法(Typology，也译作标型学)等等。在今天这已是一般专业工作者必须遵守的准则，并逐渐成为人所共知的常识，但在上世纪中，这些方法却具有非凡的意义，就世界文化的发展而论，也是经历了悠长岁月的探索，而后取得的认识史上的一次重大的突破。这种科学的方法一经普遍的应用，并在实践中不断地予以完善，立即使得古代社会历史的研究为之改观，以致今天一个青少年所获得的知识，就连古代最为渊博的学者也要感到羡慕了。

三、现代考古学推动了古代艺术研究的迅速发展

从欧洲文化史的发展来看，现代考古学的诞生，既得力于古代艺术的引导，又从而否定了它在考古学上的优越地位。但是，这并没有削弱或妨碍古代艺术的研究，相反地是加速了这方面的继续发展。

首先，有关的研究资料，空前地而且急剧地丰富起来，无论是一般问题的探索，还是对专题研究的深入，都创造了有利条件。

古代艺术品与生产、生活方面的种种资料，都是人类过去社会活动遗留下来的痕迹，在绝大多数的情况下，都是共同依存的，构成一个不可分割的整体。因此，凡是进行过田野调查发掘的地方，除了旧石器时代早期以外，各个时代的艺术品自然就会伴随出土。这方面的研究不再限于某个特定的地区与时代，而是遍及世界各地，现在有必要也有可能作更全面的探索了。另一方面，古典艺术研究不得不再依时代、地区与民族作更细致的划分，进行专题的、深入的研究，不断充实、丰富整个人类文化遗产的内容，而这些断代、区分、专题的研究，也只有放在世界范围内作全面的考虑，才能历史地、全面地有所了解与评价，彼此是相辅相成的。考古发现的日新月异与研究工作的日益深入发展，不仅要求历史工作者、考古学者必须密切注意新的种种发展，就是古代艺术研究方面，也同样要重视有关讯息与动向，免使工作失误或受到局限。对于这个问题，古典考古学艺术研究的前后变化，是最显而易见的。从15世纪以来，古代铭文与古代艺术的研究便已开始，貌似极盛，实际上内容贫乏，知识有限，发展十分缓慢。真正的发展在19世纪，在希腊本土及其附近的岛屿以及小亚细亚与黑海沿岸，得到充分的调查与重点发掘，埃及与意大利考古事业兴起之后。以雅典巴特农神庙建筑与雕塑群为典型的公元前5、4世纪的古希腊艺术，它们的发现引起整个欧洲的震惊。绘画艺术因无保存曾是个薄弱环节，后因意大利境内伊特拉斯坎人(Etruscans)考古文化中古希腊壁画与大量陶器上的“瓶绘”的发现，开始获得了补偿，证明作为雕塑的姊妹艺术，当时也同样卓越；迈锡尼文化的发现，把希腊的历史研究引向了它的“英雄时代”，并看到它与古代埃及文化的影响；中亚考古与印度佛教考古的兴起，马其顿帝国强大之后，“希腊化时代”的文化影响传播到了东方，等等。对于古典时期的历史与艺术，因现代考古学而获得更系统全面的研究。把它放在世界文化历史中再作科学的分析与比较，它的成就便更显得光彩夺目了。

从欧洲近代考古学的发展与古代艺术研究的关系来看，二者互相促进、互为因果，这不禁令人联想到这样一件事情：郭沫若先生曾译德国著名学者亚尔多夫·米海里斯(A. Michaelis, 1835—1910)《美术考古一世纪》(*Ein Jahrhundert Kunstarchäologischer Entdeckungen*)一书。在《译者前言》里，他追忆公元1929年旅居日本时，一度从事中国古代社会的研究。当时需要必备的考古学知识，郭氏开始学习时，为什么不是译读一本考古学通论，而是一本关于古代艺术研究的专著，而且认为获益匪浅，这个问题不是很值得我们深

思吗?

如果以中国为例,现代考古学对于中国古代艺术的研究所起的巨大作用,那就更为显著了。中国早期的考古研究以金石文字为主,对古代艺术的研究原本微弱,而古代艺术的研究又只注重绘画与书法,而且绘画只重卷轴而鄙薄壁画。这种封建的狭隘的美学观的长期统治,既妨碍古代艺术研究的发展,也为资本主义国家盗取与窃夺中国珍贵文物大开方便之门。在中国,我们对于许多重要的具有双重价值的遗物、遗迹居然视而不见,毫不珍惜,而在外人眼里却遍地是宝,恣意巧取豪夺。为此,我们在引进现代考古学与改变我们传统的美学观方面,曾付出过惨重的代价。

中国现代考古学的兴起,较之欧洲几乎迟了一个世纪之久。20世纪以来,前50年是中国考古大发现时代。后40年间,考古事业更获得了空前的发展。非常丰富的考古学资料,为科学全面地研究中国古代艺术提供了基础,这已是众目共睹的事实。

第二,社会生活是一切艺术的源泉。因此,一切艺术的研究必须与产生它们的社会历史条件密切结合起来,互相说明。现代考古学强调地下出土资料的完整性,把古代艺术品看做共存关系中的一个组织部分,与其他各种遗物互相印证,反对过去那种只重艺术品而舍弃一般遗物的错误做法。为此,必须把古代艺术品同产生它们的特定的社会土壤与历史条件密切地结合起来,这样,就为古代艺术的研究提供了客观的科学基础。

现在可以选择几个例子来作说明。

在人类的成文历史之前,还有一个漫长的史前时期,这在今天已是一般的常识,可是在19世纪中叶以前,人们并不清楚。因此,在法国与西班牙最初发现旧石器晚期洞穴壁画与小型雕塑品的时候,人们为其中野生动物造型及其动态的生动优美而感到震惊,谁也没有意识到这竟然是若干万年前的艺术创作,而一度被误认为是近代好事者的作伪。考古发掘研究与地质学、古生物学、人类学等多种科学的协作证明,艺术的起源诚然不是从人类的形成、史前史的开端就与之俱来的。但是,在数以百万年计的岁月中,逐渐健全起来的思维能力,日益敏捷灵巧的双手,把丰富的狩猎技术所培养出来的观察能力,移之于艺术创作方面,因而便产生了上述的奇迹。多处与这类壁画艺术共存的洞穴堆积中,出土的真人骨骼、冰川期的动物化石,各种制作精巧的打制石器与骨器,提供确凿无疑的证据,说明它们时代的一致性。如果不是借助于现代科学的考古方法,这个问题恐怕是一时很难弄得清楚的。

新石器时代的艺术风格转变了,写实的狩猎图像绝

迹,代之而起的是陶器装饰艺术,这一特点带有世界性。新石器时代陶器的技术与艺术的精美,往往是后世所难企及的。例如,中国仰韶文化中的彩陶与龙山文化中的标准黑陶,在发现之初,假若它们不是与石器共存的话,人们竟不敢判断这是史前时期的制作。所以如此,应是原始农业出现后,使得定居的或相对定居的生活成为可能,而在金属发明及其普遍使用之前,陶器在社会生产与生活中的地位非常重要,史前生活的单纯,使得人们将聪明才智都倾注在陶器的技术与艺术方面。这是只有考古发掘才能发现的事实,也是只有考古研究才能说明的问题。

对于史前艺术的研究是如此,对于文献记载所不详的时代、地区与民族的古代艺术的研究也是如此。例如古代埃及、两河流域、波斯、印度与中国的商周时期,以及活动于欧亚大草原上的一些古老的民族,有关他们的遗物、遗迹,尽管很早便有发现,甚至某些精美物件的云集相当宏富,但对于这些时代、地区与民族的古代艺术长期难于进行全面深入的研究,必待现代考古学兴起之后,对于他们的社会经济、文化具备了一定的了解,才能进行,这也是不言而喻的。

第三,考古学相对年代与形制学方法的普遍应用,对古代艺术的研究提供了特别有利的条件。

史料必须赋以精确的年代才能运用。年代不外绝对年代与相对年代两种,并且互相结合,对于任何历史学科的研究都是需要的,考古学自不例外,而更多地、更经常地运用相对年代,则成为考古学的特点。

考古学上的绝对年代,过去主要依靠铭文资料来推定,但这只能用于文明时代,而且这样的幸运往往十分难得,对于史前期则无能为力。但在考古发掘中,文化层的叠压与遗迹的互相打破,自然会使遗物呈现出先后与早晚的差别,这类科学发掘越丰富,相对年代的关系也就越系统越精密。这不仅对于史前考古有利,即使对于文明时代的考古也同样是非常需要的。

古代艺术品本身就是实物史料的一个部类,用之于形制学方面的研究,解决考古文化中相对年代问题,较之一般常用器皿,往往更是特征鲜明,富于变化,并且饶有兴味。早在19、20世纪之交,形制学的创始人瑞典考古学家蒙德留斯(Oscar Montelius)就曾以欧洲史前的兵器、容器、扣针,古代埃及纸草纹样的形制演化,来研究不同文化系统年代学问题,为我们提供了范例(图1)。⁶在今天,这方面的例证就多得不可计数了。

从古代艺术研究的角度来考虑,这类形制学的研究,不但为前者搜集了丰富的资料,而且加以科学化与系统化(排列出精确的年代顺序、不同地区或民族在文

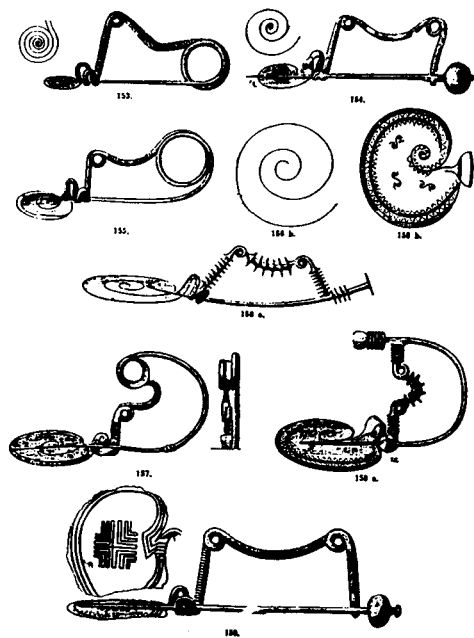


图1 北欧史前扣针形制演化

化发展上的种种差异、不同的文化体系间的互相影响等等)。虽然目的不在于古代艺术,然而却为分门别类的系统的艺术研究提供了科学的坚实的基础。前面提到的蒙德留斯的研究是如此;中国考古学研究,有关新石器时代各地区陶器、先秦时期的青铜器器形与装饰艺术、古代雕塑、壁画艺术的研究也是如此。古代艺术品既然具有艺术的与史料的两重性,有关研究的深入,必然会与考古学的发展同步进行,这在形制学问题上表现得再清楚不过了。

第四,古代艺术资料的大量发现,与相应研究的不断深入,并通过博物馆、展览会的经常性宣传,对于改变社会审美观念,提高全民族文化水平,具有重要的现实意义。

在现实社会生活中,无论是东方还是西方,人们所经常接触到的,只是近几百年间的古代艺术与审美观念。这些艺术与有关思想对于现今的艺术创作欣赏往往产生重要的影响。古代文学方面的文化遗产,由于它们是语言艺术,相对来说比较容易保存下来,而且数量也较丰富,至于艺术方面的文化遗产,由于它们必须凭藉形象作为媒介,以实物的形式而存在,所以除了个别的遗迹还较完好地保位于地表,少量传世品尚能幸存于人间而外,什九都已毁灭与埋没。因此,大量的艺术性的遗物出土,及其日益系统化,虽然是旧日的事物,却给予我们崭新的印象,不断地扩大我们的视野,提高我们的艺术欣赏水平,并能对于社会风尚的改变发挥一定的作用。

对于今天的中国来说,为了精神文明的建设,从古代文化遗产中汲取营养,更是迫切的需要。目前,我们所习见的只是明清以来的古代艺术品与工艺品,在社会上占主导的是近几百年中所形成的艺术创作思想与欣赏爱好。这些思想与文化艺术产品中固然包含许多优秀的成果与有益的养分,但是,如果放在中国历史发展的长河中,放在世界范围里加以考察,显然已经流于纤巧与单薄。在艺术风格方面,从史前开始的,经历商周、秦汉、六朝以迄唐宋,那种雄浑、典雅、不断创新的势头已经遏止,再也难见那种百泉并发、群芳争艳的生机。由此看来,中国古代的艺术伴随着古老的封建社会已走到它的尽头,不向世界各国学习,取长补短,补充新的血液,是无法扭转这种颓势了。认识到这一点,是继洋务运动之后,特别是从五四运动以来,在文学与艺术方面的觉醒,这自然是正确的,就横向来看也是如此。然而单纯的横向学习是不够的,我们还必须作纵向的学习,从历史文化遗产中,重新进行探讨,汲取丰富的营养,变腐朽而为神奇。30年代,已经开始这方面的尝试。例如汉画像石艺术,曾受到世界性的重视,武梁祠画像石的某些场面或画风曾给予装饰艺术强烈影响。近几十年来,古代陶器、青铜器装饰艺术,汉唐壁画艺术,首先影响于工艺美术,后来也影响到绘画、雕塑以及美术片的创作等。⁷这都说明,随着考古事业的发展,僻处边远地区与埋藏地下的古代艺术渐为人知,引起社会的普遍重视,并发生了一定的影响(图2)。

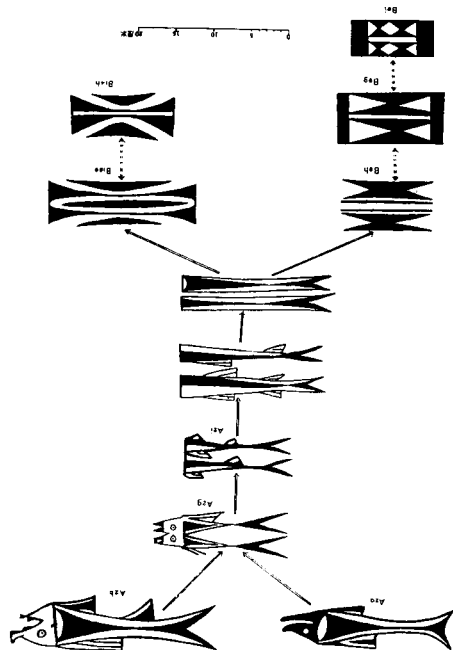


图2 半坡彩陶鱼图案演变

四、在新的历史条件下，古代艺术的研究重新起作用于考古学

在过去，古代艺术的研究曾对现代考古学的形成起过推动作用。今天，在新的历史条件下，会不会在更高的基础上又重新起作用于考古学呢？我们认为这是可能的。

首先，古代艺术品既然有艺术的与史料的双重性质，那么，在没有摄影术可以留真的古代，某些艺术品，尤其是其中内容丰富，具有写实风格的绘画、雕塑等，对于补充考古发掘之不足，复原古代社会生活，必然能起重要作用。

地下的埋藏自然是内容非常丰富的，然而又不是所有的物件都能保存下来。其中如古代建筑物大多破坏不存，中国建筑以木构为主，更易遭致毁灭，因而发掘所见往往只是它们的基础，地表部分——建筑结构、形式与其上的种种装饰都无从知道，更勿论附近的景观与人物的社会活动了。至于一些易于腐朽的有机物质件，大多也难于保存的；工具与武器只保存下来石质的与金属的端部，编物、皮革、竹木的制品，往往只留下一些痕迹。它们的制作、装配，因而也难于探讨。当然也有例外，如两湖地区楚文化墓葬中，不仅上述种种完好如新，甚至尸体也保存了下来，这在世界考古学史上也是绝无仅有的。至于各种遗物在社会生活中的组合关系，墓葬发掘中可以有部分的反映，然而也完全是静态的，象征性的，有很大的局限性，而在艺术中，则可自由地有所表现。这些都可补田野工作之不足，资料发现得越多，对于考古研究也就越有利。

其次，将古代艺术方面日益丰富的资料作为史料运用，也要考古学家具备一定的艺术修养，大体通晓艺术各部门的一些特点与发展规律。

古代艺术品提供的史料，往往提出一些问题：区别哪些是社会生活的如实介绍，哪些又是出于艺术家的想象？哪些是主体部分，哪些又是次要的或无关紧要的附属？哪些具有特殊的含义或为主题思想之所在，哪些又只是一些附加的装饰？如此等等，都需要考古工作作出解答，并引导研究深入。

古代艺术品本身既然是一种实物的史料，并且大都通过田野调查发掘取得，因此，有关方面的考古工作者往往对材料的掌握最为丰富，观察最为深入，照说应具备相当的权威性。对此，在介绍方面，有艺术修养与缺乏修养，效果很不一样：前者能作中肯的历史介绍，引起读者的广泛注意，启发与引导古代艺术研究的深入；后者则泛泛地引用一些客套话，只能作赞美而不能作分

析，不能显示某些重要发现在艺术发展过程中的地位，既不能说明它的成就，同时也指不出它的局限。这似是常见的缺陷，当然这也难于苛求。

纵观30年代以来，中国历史研究工作发展既相当迅速，而成就也是巨大的，应该分别予以肯定，然而美中不足的是文化史方面还是个薄弱的环节，于量于质都存在着不少的缺陷，这些年来已在组织力量进行补正，并初见成效。在美术史方面，著作还是较多的，内容也比较丰富与系统，所以如此，一方面是由于过去基础好，著作多，另一方面也是考古学与古代艺术研究的关系素称密切，而双方又注意学科间的渗透与协作，因而易见成效的缘故。然而，对于中国这样的大国与古国来说，已有的成就也就显得十分有限了，当然这仅仅是一个开始，一个良好的开始，更伟大的事业还在后边，还在不远的将来。

* 本文原刊于刘敦愿先生所著《美术考古与古代文明》（载《美术考古丛刊》，台北，允晨文化实业股份有限公司出版，1944(2)）

注释

1. 汉武帝石祠画像最初见北宋赵明诚《金石录》记载，南宋洪适《隶释》、《隶续》中，又分别著录了部分题榜与图像。壁画研究见本文注7。
2. 拙著《中国早期的雕塑艺术及其特点》[载《美苑》，1982(3)]一文，曾论及中国雕塑艺术所以不发达的原因，可供参考。
3. 详见亚尔多夫·米海里斯：《美术考古一世纪》，郭沫若译，第一章《至十八世纪末关于古代美术的知识》，上海，群益出版社，1948。
4. 同上。
5. 除米海里斯所论而外，苏联兹特科夫斯卡雅著《欧洲文化的起源》（中译本，北京，生活·读书·新知三联书店，1984）对南欧青铜时代与铁器时代考古有详细介绍，可供参考。
6. 蒙氏论点及形制学研究举例，见所著《东方与欧洲的古文化诸时期》一书的《方法论》章。此书有滕固译本，改名为《先史学方法论》（北京，商务印书馆，1936）。
7. 中国南北朝隋唐以来，壁画艺术居于主导地位，较早期绘画史论著作有明确记载，五代与宋代余风还有残存。灭佛运动与兵火战乱危及寺庙，也常见热心的艺术爱好者移壁抢救。如（唐）张彦远《历代名画记·记两京外州寺观画壁》，与（宋）郭若虚《图画见闻记·会昌废壁》两书，资料比较集中；（宋）康与之《昨梦录》也曾记“国初修老子庙（按，庙在洛阳邙山上），庙有道子画，……官以其壁募人买，有隐士者，亦妙手也，以三百千得之。”对于著名雕塑也有类似情况，如（宋）王鞏《闻见近录》说“司农寺请鬻祠庙，每躯若干钱。张文定留守南京，而以其事闻于神宗，大骇之”。可见移壁移像之事，古已有之，不自斯坦因、勒柯克之肇始，中国古已有之，不过前者为了拯救国家文化遗产，后者则在盗窃他国文物，性质完全不同。

唐墓壁画中的山水图式

——兼及美术考古对于鉴定学的意义

The Landscape Pattern in Tang Tomb Murals: On the Significance of Art Archaeology in Authentication

上海博物馆 李维琨

内容提要：壁画在唐代绘画活动中占有极为重要的位置。考古发掘的墓室壁画大多保留着确切的创作年代、地点，是珍贵的第一手艺术史文本，是验证历史记载的最好视觉图像。本文分析了懿德、章怀及节愍太子墓等唐墓壁画中的山水形象，认为：①此阶段的山水图像在画中未曾成为主角；②山石、丘壑的用笔、结构尚未脱离某种稚拙感，尚未把握“石分三面”等勾染要领；③当时艺匠追求描绘山石质地的真实，有“状石则务于雕透，如冰断斧刃”的特征。文章论及重建中国艺术史过程中，充分依靠和运用考古学方法和成果的意义；并且认为，在将美术考古与鉴定学结合的同时，要在视觉图像特征与规律上下功夫。

关键词：唐墓壁画，山水画，美术考古，书画鉴定

唐代是中国艺术发展史上一个重要的时期，很多画派、画法和画科都形成或者发生于这个时期。比如山水画的成熟与发达就是一个显著的例子。

唐代山水画的具体面目究竟如何？每读到唐人张彦远《历代名画记·论画山水树石》中说的：“国初二阎，擅美匠学，杨展精意宫观，渐变所附；尚犹状石则务于雕透，如冰断斧刃；绘树则刷脉镂叶，多栖梧苑柳。功倍愈拙，不胜其色。”或者是宋人苏东坡《跋宋汉杰画山》中所讲的：“唐人王摩诘、李思训之流，画山川平流，自成变态，虽萧然有出尘之姿，然颇以云物间之，作浮云杳霭与孤鸿落照，灭没于江天之外，举世宗之，而唐人之典刑尽矣。”¹对此话的含义，很难产生真切的印象。“举世宗之”的“唐人典刑”王李山水又是怎样的？而且，唐代历时将近三百年（618—907），属于年祚较长的一个朝代。张、苏所提到的阎立德、阎立本兄弟、杨契丹、展子虔、王维和李思训就分属于初唐、盛唐等不同阶段，笼而统之并不利于弄清楚一些构思画艺的各种关联。历代画学著录的唐代山水画家和山水画作品也有不少，但由于历史的原因，流传至今的真迹可谓寥如晨星、凤毛麟角，使得专治宋以前艺术史的专家们每每为之感到苦恼；也使得着力于探究举世唯一的中国山水画

语言体系的努力，因为缺乏能够准确标志其发生和演化的必要图像而难以酬志。所幸的是，考古发现的新成果不断问世，最近陕西省文物局又为我们送来了西安地区发掘出土的唐墓壁画真迹，大家有幸目睹这批重见天日的稀世珍宝。我们不仅能联系文献，具体地认识各个时期绘画艺术的成就，而且弥补了早期传世绘画作品的缺失，能深入了解古代绘画发展的一些重要环节，弄清楚古代艺术在特定时期的变革及其传承关系。有些似是而非的问题有望进一步地加以探讨，从而在重建中国艺术史的时候，作出比较细致而又中肯的考察分析。

壁画在唐代绘画活动中占有极为重要的位置。当时许多著名画家，像阎立本、吴道子、李思训等人的主要创作，几乎都离不开宫廷壁画和寺观壁画。如今地面上的作品已经随着那些宫殿寺院的倾圮而烟飞尘灭，但是保存至今的各类墓室壁画却能反映若干时尚的画风。它们大多保留着确切的创作年代、地点，多少反映出接近当时名师手笔的技艺，是珍贵的第一手艺术史文本。尤其是属于皇家贵族的墓室壁画，更是彼时彼地高水平绘画的真实记录，是我们用以验证历史记载的最好视觉图像。

限于笔者目前有限的资料，下面主要从唐代神龙二年（706）所建的懿德、永泰、章怀太子²三座墓葬选择了若干壁画实例。按照宿白先生的分期³，这三座墓葬壁画都属于西迁长安前后唐代墓葬壁画“特征形成期”的一些图例，还有少数景龙二年（708）的韦浩墓、景云元年（710）节愍太子墓等唐墓壁画中的山水形象，分为三种类型试作分析如下：

第一类：见章三八“二侍女”中央石（图1）、四二中央石（图2）、四七观鸟捕蝉中央石（图3）、一四马球前景石（图4）、一零出行两侧石（图5）、参见六〇庭园石（图6）、三四盆景石（图7）和懿执扇仕女中央石（图8）、韦高士图边石（图9）。我们的方法是先看全图，再看局部，以便有一个整体的印象。

从画面上看，这些山石都是用线条勾勒的，不重形似，并无“石分三面”；用笔随意，似信手涂画，只是

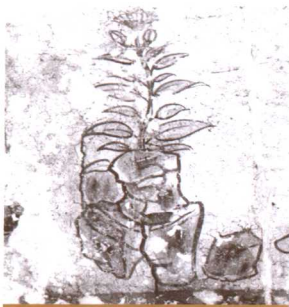


图1 三八“二侍女”中央石



图2 四二中央石



图3 四七观鸟捕蝉中央石



图4 一四马球前景石



图5 一零出行两侧石



图6 六〇庭园石



图7 三四盆景石



图8 六〇执扇仕女中央石

表示意思而已，有的甚至不成石形。颇有传为梁元帝萧绎所著《水松石格》中所说的“由是设粉壁，运神情，素屏连隅，山脉浅洶。首尾相映，项腹相迎。丈尺分寸，约有常性。树石云水，俱无正形……”

由图像探寻其用笔的特点，尤其是与石块周围的人马、植株的造型相比，画家显而易见是有心无（能）力，非不为而是不能也。庶几相似的典型，还可以找出新疆阿斯塔那唐墓壁画M217中，著名的花鸟六屏画里的一些石块形象。

第二类：见章六〇游园石（图10）、马球图丘陵石（图11）、节愍二山石（图12）。

这里的山石也是用线条勾勒而成，所不同之处是用笔明显出现了轻重顿挫，石体加皴染，而且有经反复皴染的迹象。这里虽然不是明确画湖石，但很像后人记载的“前辈画太湖石，皆以浅深黑淡嵌空而已。（黄）居宝以笔端皴擦，文理纵横，夹杂沙石，棱角峭硬，如虬虎将踞，厥状非一也”。⁴石间撇出小草丛，用花青、赭绿晕染。作者的状态十分细致，各种形状的石块起伏错落，比较写实；敷色也有点接近被元人列入绘画指南的那种方法：“设（色）有轻重，轻者山用螺青，树石用合绿……重者山用石青绿，并树石。为人物用粉衬。金碧则下笔之时其石便带皴法，当留白面，却以螺青合绿染之，后再加以石青绿逐摺染之。然后间有用石青绿皴者……”⁵细加端详，不由会联想到《唐朝名画录》里，朱景玄形容王墨画逸品山水的那种情形：“……或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水，应手随意，涤若造化。”同样是陕西省出土的富平县朱家道



图9 韦高士图边石



图10 六〇游园石



图11 马球图丘陵石



图12 节愍二山石

村唐墓北壁的天宝年间(742—756)双鹤立屏图中的山石,也可属于此类的一个典型。

第三类:见懿阙楼图背景山石(图13)、出行图背景山石(图14)、章五棵树局部(图15)。

全部用粗细匀称的铁线描勾勒,随着山峦的起伏,青绿石色附着轮廓线运动,已经接近于被誉为“国朝山水第一”(朱景玄语)的李思训著色画法,所谓“其画山水树石,笔格遒劲,湍濑潺湲神仙之事,然岩岭之幽”(《历代名画记》卷九)。不少部分可明显见出,似乎越是描绘崇山峻岭,越是追求表现真实丘壑的效果,勾勒时越是出现“状石则务于雕透,如冰断斧刃”的特征,既体现艺匠们着力刻画自然面貌的努力,也应当可以视为当时山水画的一大时代特色。当代学者巫鸿在形容懿德墓中的这幅《出行图》时,写道:“这幅作品之所以具有非同寻常的力度和强度,主要应归因于那些犀利的墨线,如用坚实有力的单双铁线勾画的奇形怪状、棱角分明的山石。”^⑥前述陕西省出土的富平县朱家道村唐墓中,西壁的著名山水六屏也与此有异曲同工之妙。

此外,画中的树木、山石画法参入了书写性笔意,《出行图》结束部分的五棵树就很有代表性。不仅造型统一之中富有变化,而且皴、擦、点、染、使、转交替使用,既表达出树木的葱翠生机,又反映出枝干的遒劲挺拔,十分富有书法用笔的意味。在用色上,受二李的青绿山水画风影响很大:勾勒成山,山面设青绿色,并



图13 懿阙楼图背景山石



图14 出行图背景山石



图15 五棵树局部

以螺青、石绿皴染,有时勾山石的用笔十分泼辣粗拙,有的还用淡墨染出阴阳向背;树叶则以双钩线描,赋以石青绿之色。

或问,上述排比分析之后,想说明什么呢?

首先,试图例举的几个实例来说明8世纪头20年,中国山水画创作的实际情况。诚如唐代朱景玄在他那本名著的序言中所写的:“夫画者,以人物为先,禽兽次之,山水次之,楼殿屋木次之。何者?前朝陆探微……画人物极其妙绝,至于山水草木,粗成而已。”山水尚排在人物、禽兽之后,而且只是“粗成而已”。其书中所列神、妙、能品名家94人中,涉山水画24人,只占约1/4,其中神品9人,涉山水者吴道子、尉迟乙僧、李思训和张藻4人;妙品23人,涉山水者李昭道、王维等7人。他们的山水画创作实际尚未跟上理想的发展步伐。比如,讲王宰“画山水树石,出于象外”;朱审“峻极之状,重深之妙,潭色若澄,石纹似裂……溪谷幽邃,松篁交加云雨暗淡……”韦偃“山以墨斡,水以手擦,曲尽其妙,宛然如真”。还比如荆浩《笔法记》所说的:“李将军理深思远,笔迹甚精;虽巧而华,大亏墨彩。”其实,早在刘宋时期的宗炳作《画山水序》已经写道:“是以观图画者,徒患类之不巧,不以制小而累其似。此自然之势……皆可得之于图矣。夫以应目会心,为理者类之成巧,则目亦同应,心亦俱会。”虽然目与心已到,但是执笔之手未曾跟上。因此,若将前述唐墓壁画中的山石形象跟同样是墓壁画上的人马造型,甚至跟那些草木造型相比较:图中人物马匹的用线如行云流水、神形兼备;那些松柏、冬青的葱茏;那些夹叶、新枝的健劲。相形之下,此际艺匠们画到山石的时候,手下的笔锋就明显要单调与滞涩得多。笔墨氤氲只能得自创作生活的实践,山水画家们的观察与表现还有待深入、经验还有待于积累。

章怀太子等几处唐墓壁画表明,8世纪初的山水画图式确实还处于成熟的初期。具体体现在:①此阶段的山水图像在作品中未曾成为主角,大体还都属于出行、人马或者楼阙建筑图的附属部分。正如(唐)李嗣真在《续画品录》所说的“九楼之上,备表仙灵;四门之墟,广图贤哲”,还是当时丹青法古变今的主体。②山石、丘壑的用笔、结构尚未脱离某种稚拙感,尚未把握“石分三面”的勾染要领。然而,已经跳出了“群峰之势若钿饰犀节,或水不容泛,或人大于山,率皆附以树石,映带其地;列植之状则若伸臂布指……”的窠臼,艺匠们努力对景状物进行创作。③以上列举的图像反映出,越是画到崇山峻岭,越是追求描绘真实丘壑的山石质地,艺匠们勾勒时越是出现“状石则务于雕透,如冰断斧刃”

的特征。正如清人顾复所谓：“唐以前画山水者，为山水写真，唯恐一波一石之不类也，难离勾勒之痕。”⁷这也使人联想到早期画学著作讲山水画常提到的“石纹似裂，岳耸笔下”（《唐朝名画录》）和“怪石崩滩，若可扞酌”（《历代名画记》卷一）之类的描述。既反映出当时的认识水平，也是初唐画家们在将眼中山石化为胸中丘壑、再变为笔端图像过程中的必经之途。从张彦远讲“余曾见（王维）破墨山水，笔迹劲爽”，到宋人沈括称赞董源“多写江南真山，不为奇峭之笔”（《梦溪笔谈》卷十七）和米芾认为北苑画“唐无此品”（《画史》）等话语中，何尝不包含对彼时山水画创作这一特色的体验。至于“墨斡”、“手擦”之类的特殊效果，则可能出现在为数不多的作品中。

传世的敦煌早期壁画为我们提供了可供参照的山水图式。“其画山水则群峰之势若钿饰犀节，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地；列植之状则若伸臂布指……”北魏157窟《鹿王本身》局部所反映的山水造型，真切地代表了当时绘画的实际水平与艺术能力。而且，若用经过后人加工过的传东晋顾恺之画《洛神赋图卷》上的若干局部来比较，虽有工具、材料上的差异，那种山峰如“钿饰犀节”、树石“映带其地”、植株类“伸臂布指”的特点仍然明显可见。而到了隋代的302窟《睽子本生》图中，总体上山水的比例、位置益趋合理，妥善；而盛唐的217窟《法华经变》上，满铺的青绿山水，不光状物造型，就连布局、设色也是一派娴熟灿烂的辉煌巨制。已经与完全独立成熟的中国山水画近在咫尺了。

自古历代有关绘画的记载，汗牛充栋，不胜枚举。由于年代久远、兵火涂炭，后人想要重构典籍中的胜景，简直如同欲过蜀道，难于上青天。比如人们津津乐道的“善写龙兽，能致风云”的“北齐之最”杨子华的画艺（唐彦悰《后画录》语，下同），或者被誉为善写“远近山川，咫尺千里”的展子虔，一旦有可能与之画风相近相似的遗迹，随声附和的鉴定意见便积习难改。⁸这是长期以来，传统鉴赏实践中的一种补偿缺憾的心理使然，在实际生活中是很容易理解的。然而，被移用到中国艺术史研究和写作上来，往往就会弄巧成拙，不仅曲解了历史，反倒会使事物被搞得混乱起来。此时，特别需要学习和借鉴考古学的原理与成果。美术考古学是“考古学的分支学科，以田野考古发掘和调查所获得的美术遗迹和遗物为研究对象，它从历史科学的立场出发，依据层位学、类型学等考古学研究方法，结合古代文献以及传世的有关遗物，阐明美术的产生、发展过程，以及与物质文化发展的关系，为人类文化史研究提供准确可靠的

实物例证”。也许，严格地从实际的发掘文物出发而不是从良好的主观愿望出发，就成为美术考古与习见的艺术史写作在研究方法和研究目的上显著的差别了。⁹

近些年来，新的考古发现对于艺术史研究的影响日见深远，益发凸现了考古学与艺术史之间固有的亲缘关系。像辽宁牛河梁出土的彩陶神像、广汉三星堆的青铜艺术……不仅填补了中国艺术史上的诸多空白，有的甚至对既往的结论产生了几近颠覆性的作用。以绘画史而言，长沙马王堆西汉墓帛画的出土；太原北齐娄叡墓壁画的重见天日；再比如像法库叶茂台出土的辽代卷轴画对于历史上多民族交融、山水画布局与皴法的流变；淮安明代王镇墓出土的宫廷画师作品反映出的创作多元化等等，都从不同的侧面与角度补充、完善或者修正了传统画史的某些论断，增强和拓展了人们对于中国绘画史发展历程的丰富性、曲折性以及多样性的认识。

谈到这里，不禁想起半个多世纪前，郭沫若先生在日本翻译《美术考古一世纪》的故事。该书作者米海里斯满腔热情讴歌了为欧洲文明起源和发展作出重大贡献的“锄头的考古学”，呼吁“禾黍割了，应该有束禾的人来做他的谦卑的任务”。那是1908年2月在布堡写就的。郭沫若在书的《译者前言》中重复了原作者引用诗人席勒的话：“始终向全体努力吧，即使你自己不能成为全体，你要努力着成为全体的有用一员。”¹⁰19世纪的考古学为欧洲艺术史奠定了坚实的基础。时隔一个多世纪，我们觉得，有必要再次强调美术考古与鉴定学的亲缘关系。只有及时吸收考古学的方法和成果，才能破除各种“遮蔽”，重建中国艺术史。

上世纪初，王国维先生曾提出著名的“二重实证法”，大力推崇将文献与出土文物相结合的历史研究方法。现实对唐代绘画历史的研究当中，文献与文物正在或者已经充当着重要的角色。然而，正如郭译的《美术考古一世纪》指出的，应当突破既往文献的困囿，没有必要拘泥于文献，死认文字书写的传统，因为“美术作品自己会说话，会使我们去了解它，把它有效地说明。且于文字写出的传统之外，有以形象表示的传统，我们应该知道那是依据着它的特殊的法则的”。¹¹这就是说，在文献之外，要依靠具体的艺术作品，去探究作品特有的视觉图像方面的特征，总结出今人常说的视觉图像本身发展、演化、成熟的自律性。19世纪渐起的“风格（形式）分析”研究已经承担了探究和揭橥艺术史中此一奥秘的使命。

如今美术鉴定学面前横亘的主要问题是：可成为断代的标准器件之不足。传世作品鱼目混珠，依靠历史文献，又难以科学地排除其由于主客观原因而导致的损益