

巫鸿作品集

TRADITION AND INNOVATION

Collected Works on Art
History by Wu Hung Vol. I

传统革新

巫鸿美术史文集 卷一

〔美〕巫鸿 著

郑岩 编



文
景

上海人民出版社

Horizon

传统革新

巫鸿美术史文集 卷一

〔美〕巫鸿 著

郑岩 编

巫鸿作品集

TRADITION AND INNOVATION

Collected Works on Art
History by Wu Hung Vol. I

文
景

Horizon

社 科 新 知 文 艺 新 潮

传统革新

[美] 巫鸿 著 郑岩 编

出 品 人：姚映然
责任编辑：熊霁明 苗雨
封面设计：周伟伟
内文排版：壹原视觉

出 品：北京世纪文景文化传播有限责任公司
(北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A 100013)
出版发行：上海人民出版社
印 刷：北京盛通印刷股份有限公司
制 版：壹原视觉

开 本：787mm×1092mm 1/16
印 张：18 字 数：241,000 插页：2
2019年6月第1版 2019年6月第1次印刷
定 价：119.00元
ISBN：978-7-208-15625-8/J·528

图书在版编目(CIP)数据

传统革新/(美)巫鸿著;郑岩编.--上海:上海人民出版社,2018
ISBN 978-7-208-15625-8

I. ①传… II. ①巫… ②郑… III. ①美术史-中国-古代 IV. ①J120.92

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第000842号

本书如有印装错误,请致电本社更换 010-52187586

目 录

总序	阅读巫鸿 郑 岩	001
1	一组早期的玉石雕刻	011
2	谈几件中山国器物的造型与装饰	025
3	秦权研究	035
4	三盘山出土车饰与西汉美术中的“祥瑞”图像	067
5	东夷艺术中的鸟图像	093
6	早期中国艺术中的佛教因素（2—3 世纪）	115
7	中国绘画中的“空间”问题 ——西方对中国早期绘画艺术的思考	179
8	传统与革新 ——高福履藏中国古代玉器	189
9	从地形变化和地理分布观察山东地区古文化的发展	205
10	四川石棺画像的象征结构	223
11	汉代艺术中的“白猿传”画像 ——兼谈叙事绘画与叙事文学之关系	243
12	汉代艺术中的西王母	267

总序 阅读巫鸿

郑 岩

2016年6月，作为“OCAT年度讲座项目”，巫鸿教授在北京做了三次讲座。佳作书局（Paragon Book Gallery）借机在会场举办了题为“从武梁祠出发——巫鸿著作展”的书展。展览收集了巫先生中英文专著数十本，纷然胪列，整整铺满了七张桌子，但实际上仍有遗漏。巫先生的著述总量大，涵盖范围广，从史前一直延续到中国当代实验艺术。这套文集只是较为全面地汇集了他已有的中国古代美术史研究的论文和讲话稿，并不包括近代至当代的部分。这样选择，所设定的主要读者是兴趣集中于古代美术的朋友们。

与以往按照主题所编的几个集子不同，这套文集大致是按照文稿写作或发表的先后次序编排的，类似于编年体，因此在一定意义上可以看作一种“个人的学术史”。由于作者往往长期关注同一批材料或同一个问题的研究，故有些讨论前后或有所重叠和交叉，有的文章后来发展为专书或专书中的章节。文集中删除了重复较多的篇目，重复较少的则予以保留，以便读者从中看到作者思维发展的脉络。这些文章的原稿一小部分为中文，更多的是英文写作。自十多年前开始，许多学者参与了翻译工作，最新的一些则多是包括我的几位研究生在内的一些年轻朋友的译笔。巫先生亲自校读了绝大部分译文。特此向各位译者及巫先生表示感谢！

巫鸿先生关于古代美术研究的专著大多已有中文单行本，不包括在这套文集中。为便于与这些文章对照阅读，我将书名列举如下：

1. *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford

University Press, 1989 (《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》，柳扬、岑河译，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年)；

2. *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford University Press, 1995 (《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海：上海人民出版社，2009年)；

3. *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, University of Chicago Press, 1996 (《重屏：中国绘画中的媒材与再现》，文丹译，黄小峰校，上海：上海人民出版社，2009年)；

4.《美术史十议》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年；

5. *The Art of the Yellow Spring: Rethinking East Asian Tombs*, Harvard University Press, 2010 (《黄泉下的美术：宏观中国古代墓葬》，施杰译，北京：生活·读书·新知三联书店，2010年)；

6. *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, Princeton University Press, 2012 (《废墟的故事：中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”》，肖铁译，上海：上海人民出版社，2012年)。

出版者命我为这套文集写一点文字。借此机会，我谈一下对巫先生著述的“阅读史”和体会。毫无疑问，这些看法只是我个人有限的理解。

第一次读到巫先生的文章时，我还在读大学。大约在1986年前后，先师刘敦愿先生命我研读《一组早期的玉石雕刻》一文。刘先生曾报道山东日照两城镇出土的龙山文化兽面纹玉铙（或称为圭），而巫先生文中所举许多海内外博物馆收藏玉器上的纹样与两城镇玉铙所见风格相近，前者可根据后者重新断代。我在对这篇文章充满兴趣的同时，也很惊异作者如何收集到如此宏富的散布在世界各地的材料。其实，巫先生写这篇文章时，还只是中央美术学院美术史系在读的硕士生。

第二次读到的巫先生的文字，是《武梁祠》的英文版。1994年，纽约大学博士候选人唐琪（Lydia Thompson）女士到山东收集资料，将这本书赠我。夏天，我随山东省文物考古研究所吴文祺老师参加沂南北寨汉墓的第二次发掘。炎热的白天，在工地挖土；太阳落山后，去村西大汶河洗澡；晚饭后，躲在营地的蚊帐中读《武梁祠》。这样的一个多

月，我整个身心沉浸在汉代山东乡村的土中水中文字中，在沂南北寨，也在嘉祥武宅山。

1996年10月，在汪悦进的帮助下，我到芝加哥大学做访问学者。那时候，悦进兄刚在芝大开始他的第一份教职，极为忙碌。他从机场直接把我接到学校，告诉我巫先生正在给学生上课，然后就急着忙他的事情去了。我没有来得及洗一把脸，就从后门悄悄溜进巫先生的课堂坐下。巫先生注意到我，抬手说了声“Hi”，然后继续他的讲授。课后，巫先生把我迎进办公室。他身材魁伟，声音浑厚，气度不凡。悦进兄是巫先生的弟子，二人年龄相差十多岁，悦进兄按照美国习惯径称他“巫鸿”。我想了想，还是称他“巫先生”。这是中国人对于年长学者的尊称。后来他更年轻的学生们都称他“巫老师”，我不在谱籍，故而继续称他“巫先生”。现在想来，他那时只是我现在这个年纪，算不上老先生。但是，他已经出版了《武梁祠》和《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，《重屏》也已在印制中。我难以想象，一位在“文革”中消耗了大部分青春，又半道才用英文写作的学者，是以多大的心力做出这些成绩的。

我对巫先生早年的经历并没有直接的了解，感兴趣的朋友可以读他的两篇文章，即《张光直师、哈佛与我》（载三联书店编，《四海为家——追念考古学家张光直》，北京：生活·读书·新知三联书店，2002年）和《“不期而遇”——对书的记忆与记忆中的读书》（载《读书》，2012年，第9期），还可以参考《新京报》的采访稿《从故宫出发，走向哈佛》。这几篇文章都可以在网络上检索到全文。此外，《再造北京》（*Remaking Beijing: Tiananmen Square and the Creation of Political Space*, University of Chicago Press, 2005）一书，既写了北京城的历史变革，也道出了作者本人与这座城市的关联。从这些文字中，我们可以看到一位有大志向的年轻人在那个特殊年代的磨难与坚持。

在芝大的五个多月，我一边听巫先生的课，一边尽可能地找来他已发表的全部文字进行研读，收获颇丰。重读《武梁祠》，我时时联想到1984年我考取山东大学历史系考古专业后所听的第一堂课，即张光直教授的讲座《聚落形态》（讲稿见《考古学专题六讲》，北京：文物出版社，1986年）。巫先生是张光直在中国大陆招收的第一个学生，《武

梁祠》便是在其博士论文基础上修改而成的。张先生从 20 世纪 50 年代起倡言聚落形态理论，这种源自中美洲考古的理论强调对古代遗址的整体揭露，注重相关遗址彼此空间和功能的联系，从讨论考古学文化谱系，发展到研究文化区域空间内人类社会的变化。巫先生整体解读武梁祠的方法虽然不能简单地直接来源于聚落形态理论本身，但显然与这类理论相一致。此外，从中也不难看到当时在西方仍然盛行的结构主义以及新艺术史潮流的影响。

更进一步看，我认为还应该结合两个背景来理解《武梁祠》以及在此前后巫先生关于汉代艺术的一系列文章。第一个背景是当时西方对于早期中国美术史研究的基本状况。在 20 世纪上半叶，关于汉代的研究已有沙畹（Édouard Chavannes）、喜龙仁（Oswald Sirén）、费歇尔（Otto Fisher）、巴赫霍夫（Ludwig Bachhofer）、费慰梅（Wilma Fairbank）等人的重要贡献，但总体上说，由于材料本身的局限，汉代艺术难以与青铜器、敦煌和卷轴画的研究相提并论。特别是在 20 世纪 50 年代之后，由于西方学者对中国的田野调查中断，这方面的研究已大大萎缩。而已有的研究基本上是将汉代画像砖石、壁画看作绘画史的史料，或者说，是看作狭义的中国绘画史的“史前史”来写作，以讲述一种单一的、线性的故事。而 20 世纪 80 年代之后，包华石（Martin Powers）、巫鸿等新一代学者，开始强调这些材料特有的属性，并从汉代各种社会因素出发观照美术现象和美术作品，从而开启了汉代艺术研究的一个新阶段。

另一个背景是巫先生个人的学术经历。由于有在故宫业务部工作的经历，他早年的几篇文章涉及玉器、青铜器、度量衡器等研究，显示出对古代器物强烈的兴趣。他对河北平山战国中山王墓出土器物的形式分析虽然还比较简单，但已由博物馆藏品研究发展到对于考古材料的关注。从汉代画像艺术的研究开始，他更关心考古材料的整体解读。有些读者对他在《武梁祠》中所使用的“原境”（context）、“图像程序”（pictorial program）等概念充满兴趣。而这些概念所反映出的整体性，也正是田野考古材料与来源复杂的博物馆藏品之间最根本的差别。如此一来，美术史的阐释就有可能与考古学材料及考古学研究有机地联系在一起，这也是近年来中国考古学界对于他的研究抱有极大兴趣的原因之一。但在我个人看来，巫先生在《武梁祠》中的意图除了积累这类技

术性的研究手段外，还在于以这些手段为中介，拓展艺术作品历史性和思想性的深度。在这里，美术史研究是另一种形式的历史写作，而不再是一种学科史。这在他本人的学术经历中无疑是一个大的突破。

巫先生在哈佛毕业前后的一段时间有着令人惊异的“爆发力”。《早期中国艺术中的佛教因素（2—3世纪）》一文，对有关母题进行了定性定量的细密分析，成为后来学者们研究这个课题必读的一篇文章；他对于四川汉代石棺空间结构与题材关系的分析，可以看作《武梁祠》的预演；《汉代艺术中的“白猿传”画像》表现出他对文学与图像关系的兴趣。此后不久，我们便可以看到他在这个基础上的迅速深化和扩展。在对马王堆汉墓的解读中，“原境”已不仅意味着一种物质性的结构关系，还包括丧葬礼仪以及观念的语境，而“礼仪中的美术”（art in ritual context）这个概念也从中产生；《何为变相？》这篇长文则将上述概念结合起来，将研究对象扩展到敦煌。

1997年，我与王睿君计划编辑一部巫先生的论文集，汇集到约30篇文章，其中还不包括他关于卷轴画和当代艺术研究的成果。在多位朋友的齐心努力下，这些论文被译为中文，2005年以《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》为题出版，受到国内读者热情的欢迎。除了上述领域，这部书中所收的文章还涉及城市、建筑、早期道教、地域美术等诸多方面。

中国美术史的传统研究历史地形成了若干门类，或按照作品形式划分为绘画、雕塑、建筑、工艺美术等，或按照物质形态划分为卷轴画、青铜、陶瓷、石刻等，或按照文化属性划分为文人艺术、宫廷艺术、宗教艺术、民间艺术等。特别是按照材质的分类方式，在西方学术语境中构成了对于中国文化的一种非历史的、异国情调式的想象。巫先生的研究不局限于这些传统的分类方式，《礼仪中的美术》中所收录的文章，显示出他力求突破既有的研究范畴，在方法和理论上寻求创新，其目的不在于再造一种与西方传统历史写作形式相类似的单线的历史，而在于多角度地展现中国艺术的丰富、复杂与变化。

其中《“图”“画”天地》与《五岳的冲突》两文尤值得注意，前者将“图”（即各种抽象的符号与图形）纳入美术史研究的范畴，后者则观照由自然地理到文化景观的概念转换与实践。这类文章的重要性并

不在于其具体的解释，而在于体现出作者对于进一步拓展中国美术史研究视野的努力。在这一点上，2009年出版的《时空中的美术》一书中表现得更为突出。作为《礼仪中的美术》的续集，该书所汇集的文章写作时间大部分晚于前一个集子，主要是2000年前后的成果，其研究对象扩展到卷轴画和较为晚近的艺术形式。如巫先生自己所言，这些文章“以概念和方法为主导，所关注的是这些概念和方法之间的关系以及在阐释历史现象、披露历史逻辑中的潜力”（见该书“自序”）。这些文章的关键词包括“复古”“废墟”“计时”“物质性”“幻视”“性别空间”“媒材”“超级绘画”等。这些变动不居的词汇，有的来源于对中国文化本身特性的思考，有的则产生于与西方美术史研究的互动，皆表现出作者强烈的问题意识。

巫先生对于中国美术史的整体思考并不停留在一般性的主张上，而是通过大量实验性的案例分析来完成。我不建议读者直奔其结论而去，因为在这些研究中，材料、概念、问题、方法、理论和分析过程，构成一种十分丰富复杂而有机的关联，比某一具体的结论更富有启发性。

我出身于考古学专业，熟悉那些基于大数据分析来宏观地探究古代遗存时空关系、文化因素的类型学研究（这些研究当然十分重要），读到巫先生诸多个案研究的成果，的确耳目一新。受其影响，近十年来，对于考古材料的个案研究在国内蔚成风气。然而，我们应当注意到，个案研究只是巫先生的写作方式之一，他非但不排斥对于中国美术史的宏观考察，而且总是试图在个案研究的基础上，思考重新建立中国美术史新结构的可能性。新的结构不仅包括材料的扩展，也包括概念、分类、分析方法等理论问题的重新梳理。作为一种“长时段”的探索，1995年出版的《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》正是建立在大量个案研究之上。书中涉及从史前到南北朝各个时期的器物、宫殿、陵墓、城市等复杂的材料，是否可以用“纪念碑性”（monumentality）这一概念贯穿始终，也许还可以讨论，但应该注意的是，这本书的确打破了艺术作品材质和形态的界限，致力于寻找各种材料之间文化上的联系，使作品还原为历史中活生生的角色，而不是博物馆中静态的藏品，这一取向显然更值得提倡。

这套文集并没有收录巫先生对于当代中国美术的研究成果，但阅读

他关于古代的著述，难以完全绕开他对当代的研究。1997年，巫先生在芝加哥大学斯马特美术馆（Smart Museum of Art）筹备了第一个中国实验艺术（“实验艺术”这个概念本身，似乎也是他本人的发明）展览。我在回国之前，看到了他为这个展览编写的图录《瞬间：20世纪末的中国实验艺术》（*Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, University of Chicago Press, 1999）的样书。此后，巫先生作为策展人，在中国和其他国家举办了大量实验艺术的展览。近年来，他在当代艺术方面的著述甚至多于古代部分。我对这个领域完全外行，也曾对于一位史学家转而关心当今艺术的发展而多少感到有些困惑。大约十年前，我就此问题求教于巫先生。我记得说了两个理由。第一，历史如果不被及时记录下来，可能就不存在了。也许是这个原因，他在2008年出版的一部论当代中国艺术的论文集，即题为 *Making History*（《创造历史》）。这个题目的主体是那些艺术家，但在我看来，也可以包括其记录者。他所说的第二个原因更令我印象深刻。大意是，西方对于中国的印象，传统上多是一种古老的、静止的文化，他希望通过对于当代中国艺术的研究，致力于改变西方的这种印象。姑且不论是否可以将正在发生的事情看作历史的一部分，值得注意的是，巫先生近年来的多项研究，的确是将古代和当代贯通起来的。如《再造北京》和《废墟的故事》两部书，都是从一个侧面切入的长时段写作。在这些文字中，我们既可以看到一位深沉的批评家对于当代艺术历史根基的发掘，又可以看到一位敏感的史学家如何从生动的艺术实践中寻求灵感，反过来丰富和发展探索古代艺术的问题与角度。

巫先生对于不同课题的研究往往彼此交叉进行，写作方式十分多样。例如，他当年在哈佛就职的学术演讲便谈到屏风在中国绘画史中的意义；在《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》一书杀青不久，他就完成了《重屏》这部讨论中国绘画的著作；几乎与此同时，他又开始筹划实验艺术的展览。在这种高效的、齐头并进的方式中，各个看似迥然不同的课题彼此激发，波澜壮阔。另一方面，从这套文集中我们也可以看到，大量研究成果无不是他青灯黄卷、积年累月思考的结果，并没有倚马可待、七步而成的急就章。

20世纪90年代巫先生所参与的部分集体写作项目也值得一提。

例如，与中美多位学者合作的《中国绘画三千年》（北京：外文出版社、纽黑文：耶鲁大学出版社，1997年，英文版见 *Three Thousand Years of Chinese Painting*, Yale University Press, 1997）一书的编写。（他也参与了这套丛书的另一部《中国古代雕塑》的写作，该书中文版由外文出版社、耶鲁大学出版社2006年出版；英文版见 *Chinese Sculpture*, Yale University Press, 2006）巫先生在这个项目中承担从史前到唐代部分的写作。由于材料的局限，在多数中国绘画史著作中，这段最为漫长的历史也是最为简略的部分。而在这部书中，巫先生大量引入20世纪初以来美术考古的重要发现，以美术史家特有的笔法，构建起早期绘画史丰富而新颖的脉络。（我们将这两部书中巫先生所撰写的部分合为这套书的“别卷”，这些深入浅出的论述或可作为中国早期美术史初学者的读物。）

另一个项目是他所参与的《剑桥中国上古史》（*The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221 B. C.*, Cambridge University Press, 1999）。比起其他各卷来，本应作为第一卷出版的上古卷，却比其他各卷的出版要晚得多，原因之一就是大量全新的考古材料需要史学家们消化和处理。巫先生在此卷中承担《战国时期的艺术与建筑》一章的写作。我们当然不难注意到其中他从历时性的角度入手，对于诸侯国双城制模式的质疑，但更重要的是，城市由此进入了中国美术史的框架之中。除了巫鸿先生，杰西卡·罗森（Jessica Rawson）、罗泰（Lothar von Falkenhausen）、罗伯特·贝格利（Robert Bagley）三位教授也参与了这部书的编写，他们皆是青铜器研究的专家，因此也都可以看作美术史家。如果说我们能从《中国绘画三千年》一书观察到考古材料对于绘画史研究的贡献的话，那么，从后一本书则可以看到这一代的美术史学者已经参与到中国历史的整体写作之中。

也许这类工作在巫先生个人的学术历程中并不那么重要，特别是《中国绘画三千年》，结构仍显得较为传统；我之所以强调其意义，是因为我们可以通过这两个项目，将巫先生个人的成就进一步放在时代背景下来观察。学界十分推崇张光直《古代中国考古学》（印群译，北京：生活·读书·新知三联书店，2013年；英文版见 *The Archaeology of Ancient China*, Fourth Edition, Revised and Enlarged, Yale University Press, 1987）一书。但有位国内的前辈曾言，如果没有考古研究所20世纪60年代编写的

《新中国的考古收获》(北京:文物出版社,1962年),张先生的这部书恐怕也难以写成。此言诚不虚!可以说,张先生是以其特有的身份、学养将中国考古学的材料放置在国际视野中观察的一位划时代的学者,而其基础则是20世纪中国田野考古材料的积累。巫鸿先生对于美术史的研究,同样建立在特定的时代背景之下。比起张光直来说,巫先生所代表的一代学者更为幸运,他们在青壮年时期赶上了冷战的结束和中国的开放,兼有中国和西方两方面的学术训练,可以随时往来于中西学界,及时获得最新鲜的考古材料,也有机会零距离地接触中国当代的艺术实践。正是在这样的背景和优势下,巫先生不失时机地做出了他对中国美术史研究特有的贡献。这种贡献不在于以新材料来补充和完善旧有的框架,而在于努力建立一种全新的研究模式。一句话:这个时代需要这样一位美术史家,而他出现了。

巫先生是一位极为勤勉的学者,同时又有着多方面的行动力。除了作为一位策展人活跃在当今国际艺术领域,他还花费了大量心力推动中国与国际美术史界的交流。由巫先生发起的多种学术会议和合作研究项目,以其开放、朴素的形式,得到许多学科和不同年龄段学者的积极支持与响应。他还在多个大学和研究机构举办系列讲座,吸引了大批青年学者与学生关心和参与中国美术史的研究。

巫先生已过了70岁的生日,但仍像年轻人一样精力旺盛,在学术上仍充满朝气。上月他赠我的新书 *Zooming In: Histories of Photography in China* (Reaktion Books, 2016; 中文版见《聚焦:摄影在中国》,北京:中国民族摄影艺术出版社,2017年)研究对象是近代以来的中国摄影。在这个全新的领域,我们仍可看到他在细密耙梳材料的基础上敏锐的视觉分析,以及独到的文化与历史原境研究。这虽不是一部完整的中国摄影史,但从此以后,中国美术史写作中将增添摄影这一新的板块。

作为一位老师,他依然谦卑地履行着其基本的职责。他的一位学生曾对我说,巫先生总是能一针见血地指出他们学习中存在的问题,又总能不失时机地给予他们鼓励。无论多么忙碌,在每一周的 office time,巫先生办公室的门永远是向学生敞开的,学生们的邮件也总能及时获得他的回复。

“但开风气不为师”,这是巫鸿先生最为赞赏的诗句。他的文字意

义不在于提供一种或几种模板，而在于为未来的中国美术史研究开辟了巨大的空间。

2016年12月16日

附记

在本文成稿之后，巫鸿先生所出版的古代美术史专著还有以下三种：

- 1.《全球语境中的中国古代艺术》，北京：生活·读书·新知三联书店，2017年；
- 2.《“空间”的美术史》，上海：上海人民出版社，2017年；
- 3.《中国绘画中的“女性空间”》，北京：生活·读书·新知三联书店，2019年。

1 一组早期的玉石雕刻

(1979)

—

在国内外关于我国古代玉器的著录中，有一批奇特的玉石雕刻 [图 1.1]。它们的形状、花纹不同于已知的任何一个时代的作品，十分引人注目。这些玉器全部是 1930 年以前发现的，不久就大部流传国外，至于出土地点、出土情况则没有任何记载。二三十年来，一些国外研究者曾试图推测它们的时代，但是由于没有从中国社会发展的基础上去进行分析，没有注意把这些传世品与科学发掘实物细致比较，仅仅由形式上的类比去构想发展的线索，因而，有人认为属于商周，有人则认为属于西汉，议论纷纭，相差不止千年！

实际上无论形态花纹、雕刻方法，还是反映的习俗，都可确切证明这批玉器是属于同种文化的作品。根据纹饰特点可分为以下五种类型：

第一类：

① 人形玉饰，故宫博物院藏。上半为裸肩人形，下半为变形兽面纹。透雕，似为佩饰。

② 人面纹玉饰，高 7.5 厘米，美国弗利尔美术馆 (Freer Gallery) 藏。中部为正面人头像，上下各有一组变形兽面纹。线刻，后部各角穿孔，应其他器物上的附饰。

③ 人面纹玉刀，长 72 厘米，弗利尔美术馆藏。刀身饰两组图案，属于本类的是 ③a。侧面头像，头侧有华丽的翼形饰。

④ 人形玉饰，长 7.7 厘米，英国大英博物馆 (British Museum) 藏。上端刻人头形，有系孔，应为佩饰。

图 1.1 一组早期的玉石雕刻



⑤ 裸身玉像，高 20.8 厘米，法国塞努奇博物馆（Musée Cernuschi）藏。作侧面屈膝抱肘的人形，两面刻纹相同。

以上五像都比较写实，虽有正侧两种形式，但基本造型、装饰特点是一致的，都披长发，带珥饰和圈形冠。

第二类：

⑥ 鹰攫人首玉饰，中国故宫博物院藏。透雕，似为佩饰。

③b 怪兽食人图像，与 ③a 同见于人面纹玉刀上。

这两例中，人像部仅有头部，造型与上类人像接近，但无冠、珥和翼形饰，且正被鹰鸟、怪兽擒食。

第三类：

⑦ 人面玉饰，宽 9 厘米，美国芝加哥美术馆（Art Institute of Chicago）藏。正背面刻有不同的人面或兽面，线刻，珥饰透雕。

⑧ 人面玉饰，宽 5.5 厘米，大英博物馆藏。头戴饰螺旋纹圈形冠，半立雕，珥饰穿透。

⑨ 人面纹玉饰，长 7.4 厘米，美国史密森学会（Smithsonian Institution）藏。下部为柄形，上部展宽，正反两面刻不同的变形人面纹。

⑩ 人面玉饰，宽 7 厘米，史密森学会藏。正背刻不同的变形人面，线刻，珥部穿透。

⑪ 人面玉饰，宽 4.8 厘米，美国旧金山亚洲艺术博物馆（Asian Art Museum of San Francisco）藏。半立雕，珥饰和颈部有穿孔。

⑫ 人面玉饰，高 5.1 厘米，美国福格美术馆（Fogg Museum）藏。与 ⑪ 相似。

⑬ 人面玉饰，高 4.6 厘米，弗利尔美术馆藏。半立雕，珥饰透雕，颈部刻花纹。

⑭ 人面玉饰，高 7.7 厘米，史密森学会藏。正背刻不同的变形人像，戴羽状高冠，颈部下端有座，造型及雕刻技法与 ⑦⑨⑩ 各像极为一致，疑为一组饰物。