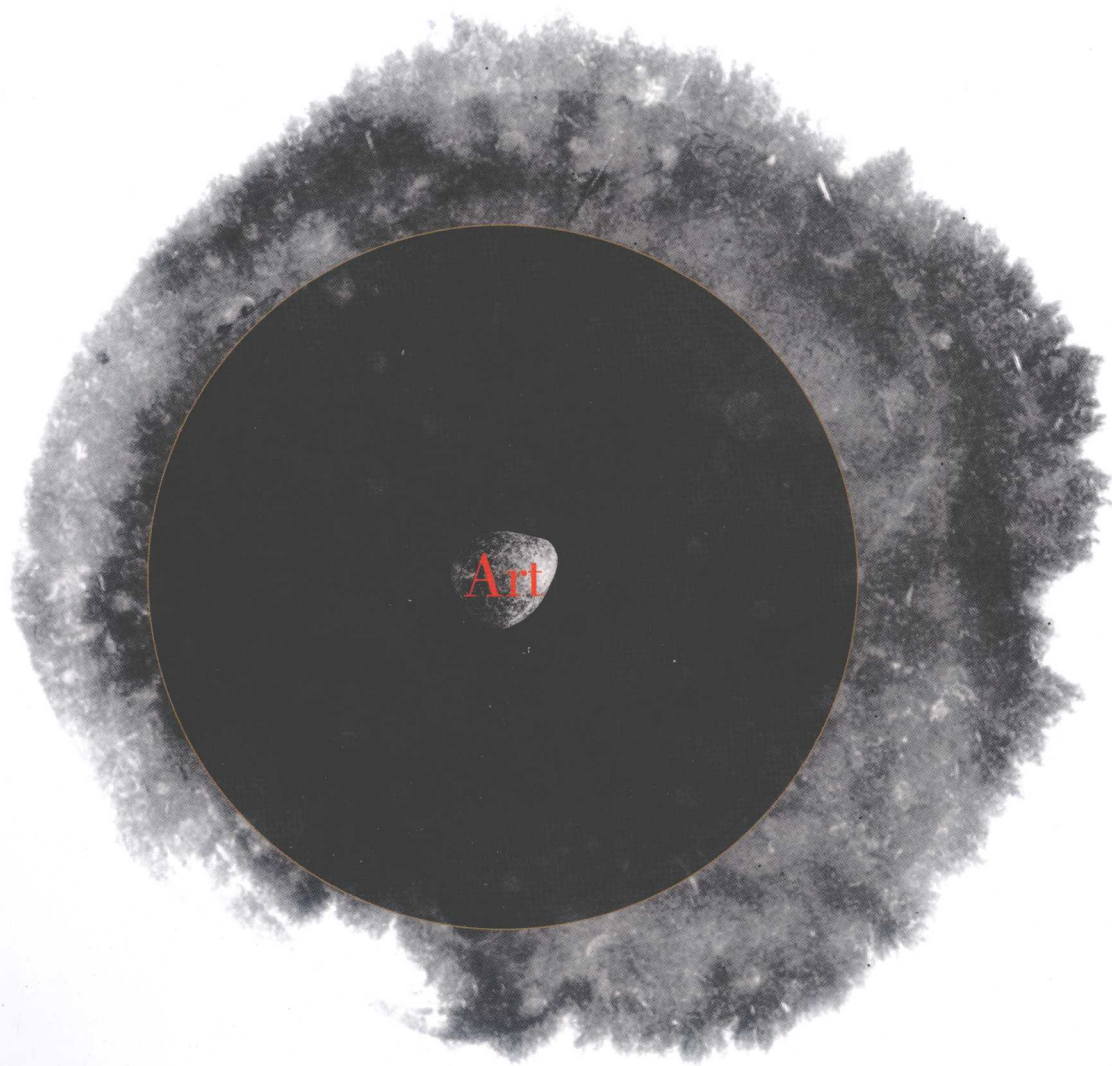


Proceedings of the International Forum
on Archaeology and Art History
China Academy of Art . HangZhou 2008

考古与艺术史的交汇

中国美术学院国际学术研讨会论文集

范景中 郑 岩 孔令伟 主编



中国美术学院出版社

考古与艺术史的交汇

中国美术学院国际学术研讨会论文集

范景中 郑 岩 孔令伟 主编

中国美术学院出版社

主 编：范景中 郑 岩 孔令伟

责任编辑：章腊梅

整体设计：张 钟 巨若星

封面设计：成朝晖

责任校对：钱锦生

责任出版：葛炜光

图书在版编目（CIP）数据

“考古与艺术的交汇”国际学术研讨会论文集 / 范景中，郑岩，孔令伟主编. —杭州：中国美术学院出版社，2009.5

ISBN 978-7-81083-841-2

I. 考… II. ①范…②郑…③孔… III. 考古学—国际学术会议—文集 IV. K85-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第074855号

考古与艺术史的交汇 中国美术学院国际学术研讨会论文集

范景中 郑 岩 孔令伟 主编

出 品 人 傅新生

出版发行 中国美术学院出版社

地 址 中国·杭州南山路218号/邮政编码：310002

网 址 www.caapress.com

经 销 全国新华书店

制 版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印 刷 浙江省邮电印刷股份有限公司

版 次 2009年11月第1版

印 次 2009年11月第1次印刷

印 张 30.5

开 本 787mm×1092mm 1/16

字 数 480千

印 数 0001-1000

ISBN 978-7-81083-841-2

定 价 78.00元

目 录

序一

归返和等待

在“考古与艺术史的交汇：国际学术研讨会”上的讲话 许 江 1

序二

考古学与艺术史

——两个“共生”的学科 曹意强 3

岗山：佛陀说法之山 雷德侯 11

山东省东平县洪顶山：一个由佛名构成的宇宙世界 蔡穗玲 24

武氏祠辩论中的一些问题 白谦慎 38

漫话中国古代雕塑 杨 泓 45

关于中国早期雕刻传统的思考——考古艺术史笔记 李 零 60

《女史箴图卷》在19世纪的流传——一个假说 张弘星 73

压在“画框”上的笔尖

——试论墓葬壁画与传统绘画史的关联 郑 岩 82

“霍去病墓”的再思 贺西林 105

连云港孔望山摩崖造像图像学意义探析 王 睿 115

凌家滩长方形玉版“式图”探微 陈 镛 140

东南兴会寄蒲墩——《蒲墩倡和诗画卷》小考 吴 敢 178

释“图画天地品类群生杂物奇怪山神海灵” 缪 哲 183

中国画学域外传播考略 邵 宏 237

日本当代中国书法史研究综述 祁小春 259

金代国家级艺术工程钩沉 张 鹏 323

新美术史学视野下是否还需要文献研究?	邱忠鸣	346
制度化宗教下对“工匠”制作技术与风格的影响		
——以敦煌遗画为例	吴立行	353
从“装堂花”到“折枝花”		
——考古材料所见晚唐花鸟画的转型	刘 婕	382
魂兮归来 谷物盈仓		
——论吴晋越窑谷仓的文化功能及其消失	沈芯屿	403
“畏兽”寻证	孔令伟	421
书籍之为艺术——赵孟頫的藏书与《汲黯传》	范景中	448
跋	范景中	477
本书作者简介		478

序一

归返和等待

在“考古与艺术史的交汇： 国际学术研讨会”上的讲话

许 江

首先，我代表中国美术学院，祝贺考古与艺术史的交汇——国际学术研讨会的召开，并向来自中外学术界的学者、朋友们致以深深的敬意。

考古与艺术史是两门不同却又相亲的学科。两门学科在学科关注目标、体系建构和一些基本方法上判然有别，但在资源和成果方面有许多共享的地方。它们共同摄入的领域有田园考古，有文物、器物、图像和文字的研究，有相关文献的研究。它们之间彼此错叠，又彼此交融的状况，正好构成了我们人类与自身历史的千丝万缕的联系网。这种联系的网络承接着我们对于历史的研究和认知；承接着我们对于历史研究的姿态和不同的思考；承接着史学研究的不同体系和方法，并与自我文化发展模式及活化的传统等根源的问题相关联。

正是由于考古与艺术史研究的深刻关联，以及今日时代视觉文化研究所面临的深刻的转型。去年10月，我们也是在这里，中国美术学院艺术人文学院成立之时，在原来的美术史研究方向基础之上，我们正式提出了三个新的研究方向：

针对图像时代文化生态的巨大变迁，着眼于今天视觉生产、视觉消费及其文化结构的研究，我们提出视觉文化研究方向；

针对城市进程中公共文化创意和管理体系的建设，我们提出艺术策划与行政研究方向；

针对考古学、博物馆学以及民俗学等交叉学科研究，对美术研究的重要性，我们提出考古学与博物馆学研究方向。

学院还将这三个新的研究方向来构建具有明确视觉文化特征的艺术史学科，这是国家教育部正式颁发的学科目录上所引的二级学科。这三个研究方向，将构成我们学院具有视觉文化特征的艺术史学科。这将成为我们学院第六个二级学科——美术学、设计艺术学、电影学、广播电视艺术学、建筑学以及艺术学。

明天我将代表学校去浙江省争取我院艺术学学科申报浙江省人文社科重点基地，今天恰逢我们这个研讨会的召开，这种天作之合，是否昭示着某种历史和命运的机缘？

2003年8月15日，伊斯兰历1382年5月24日，我和我们学院的一批老师，包括高世名，我们站在位于土耳其马拉马拉海峡，小亚西亚平原上的特洛伊城堡。特洛伊城堡已经成了一片荒滩，那个著名的海滩的故事，已经离开海岸有十里之遥，我们看不见大海。向下挖掘，荒岗下掩埋着九层历史的断面，那个著名的木马的故事。《荷马史诗》中如诗的神话，在这里化石般地凝结在土地的深层。荒岗周围数十里没有人居，大片的草与土融成金色。我们在荒岗上走了一圈，仿佛在世界艺术史的某个源头，在几千年的沟坎中走进去了，我们在阅读废墟、考古、艺术、历史、命运的意义。

特洛伊木马那一份馈赠，紧随而来的是特洛伊的屠城。这个深刻的文化隐喻在当代艺术话语中，尤其是后殖民话语中得到了令人惊悸的揭示。紧接着的故事是奥德修斯慢慢的回归之途，这位发明木马计的智者，他自己却难以回归家园。即便回到了家乡，家乡也无法相认，他仍然在东西方之间流浪，这个归返之途是一个迷失和自我拯救的长途。值得注意的是，他的妻子为了守候他，不断地编接着那条著名的珀涅罗珀[Penelope]之线。这个等待是一个不断的拆解和编造的过程。

我想归返和等待构成了一个整体，诉说着所有家园的故事和众人的命运。我想将这个故事献给这次研讨会，献给为归返和等待做出不懈努力的人们！谢谢！

2008年9月26日

序二

考古学与艺术史

——两个“共生”的学科

曹意强

“考古与艺术史的交汇”是我们新成立的艺术人文学院的第一个国际性学术会议。去年10月，经过近十年的学术和人才准备，在原美术史论系的基础上，我们建立了艺术人文学院，形成以美术史论系为轴心的四个系的建制，其他三个新建系分别为视觉文化研究系、艺术策划与行政系、考古与美术博物馆系。我们相信，这一建制并非为扩展机构而设，而是为了适应当前国内外学科发展的需要。我们进入了全球性的视觉文化时代。图像，尤其是数码图像似乎正在取代文学符号而成为现代人的主要共用认知和交流的工具。因此，在学术研究领域，视觉文化研究[Visual Studies]和世界艺术研究[World Art Studies]业已成为两大显学，它们直接影响到艺术史和考古学的前景。更确切地说，这两股思潮将艺术史和考古学推向了比以往更中心的学术地位。视觉文化研究旨在通过人类创造的一切视觉产品读解历史与现实，而世界艺术研究旨在将全人类的“视觉上具有旨趣的物质文化”作为一个整体来加以读解。而解析这类视觉产品的密码与功能，必须依靠考古学和艺术史这两个学科所提供的理论、方法与工具。

人类的视觉图像并非凭空产生，是创造者与特定视觉环境作用的产物。若要分析其物质层面与社会情境，必须理解其功能与视觉作用。艺术史与考古学以多种视角揭示了这个创造性和相互作用的过程，帮助我们理解人类历史的特定侧面，理解艺术家如何将观看方式与空间经验转译为有形而具有力量的图像，而这类图像反过来又塑造着我们的世界观（即观察和理解世界的方式），使我们进一步认识和质疑我们自身与外部世界。

艺术史与考古学一向是个“共生学科”[symbiotic discipline]。在学术界，虽时常出现“艺术史对抗考古学”[Art History vs Archaeology]的争辩，或认为前者重古物的审美价值，而后者只关注其孤立的文物考史价值，但实际上，这两个学科的产生与发展的历史足以证明其“共生关系”[symbiotic relationship]。

Archaeology（考古学）在古希腊泛指古代史研究。柏拉图曾以此义运用此概念。其含义逐渐演化变窄，至17世纪仅指古物古迹研究。在随后的两个世纪里，在人们心目中，古物古迹通常就指如今所说的“美术作品”[work of fine art]。直到19世纪，欧洲考古学才回归到17世纪的含义，重新包容人类的所有古物与古迹。这个概念与我国从宋至清末的考古发展有同工异曲之妙。我国考古学的前身是诞生于北宋中叶的金石学。它起初限于青铜彝器与石刻，如吕大临的《考古图》著录的是公私收藏的古代铜器与玉器，亦即如今一般归属“美术作品”的东西。晚至清末，金石学的范围得以拓展，碑刻、造像、画像石、墓志、题名等均相继纳入其中。所以，罗振玉便建议以“古器物学”这一新概念取而代之。20世纪初，我国学者通过翻译日本人滨田耕作的著作而输入了“考古学”的概念。在《通论考古学》一书中，滨田耕作将“考古学”定义为“研究过去人类的物质的遗物之学”。而这个界定则源于西方考古界的共识，即考古学研究的对象是人类的物质遗存。它有时靠近人类学，因为人类的史前史和早期历史的框架体系只能借助遗物和遗迹加以构建，也正因为如此，它是历史学科中的重要分枝。

考古学即为历史学科这个认识在我国学者中是慢慢明朗起来的。1936年，卫聚贤在考辨“古”字的原义后，将“考古”与“考古学”加以区别，他说：“考古俗所谓古董亦即‘骨董’……骨董，当即‘古董’，言其对于古物懂得……懂得古物也可叫做考古，不能视为考古学。因考古所以成学，是要亲自发掘，以观其地内保存的情形，并与其他物共存的关系，都要详为记录，并绘图照相。”卫氏描述的考古学西方俗称“锄头考古学”，我国习称“田野考古学”，他强调实地发掘是考古学的本质。李济在1962年回忆说，他自己从事了“将近三十年的田野考古工作，并且常谈中国上古史的重建问题”，但当美国华盛顿州立大学附设的苏联与东亚研究所的几

位朋友请他讲半年的中国上古史时，他突然发现，这个工作对他而言是“一条新的路线”，是他“没有做过的……梦”。尽管王国维早已提倡考古学与文献史学互证的方法，但要等到以张光直为代表的学者出现时这种互补关系才得以付诸实践，他们力图将考古学和历史学进行整合，以建设新史学。北京大学考古文博学院为纪念该校考古专业成立五十周年而发表了“考古学与中国历史的重构”一文，文中指出了为何考古学必须依赖文献的原因，由此强调了考古学在历史研究中的“优势”和“局限性”。文章认为，考古发现在揭示“社会经济层面”和“社会政治状况”上十分有效，但涉及“精神领域的研究时就显得力不从心了。尽管一些现代考古流派在进行这方面的尝试，但也往往限于社会大众的一般心智、心理、审美情趣等，除非极特殊的场合，很难了解某个社会成员的个人心理”。至于语言文字的研究，考古学“就一筹莫展了，非依靠文献不可。又由于绝大多数考古资料是过去社会最为常见的物品，而非特殊物品，于是一些特殊的历史事件便被淹没在大量的一般性现象之中了”。

我们认为，传世遗物无非是实物与文献记载，历史的终极目的是要借助这些遗物复活人类的往昔，其中最重要的是已然消失的思想观念和社会结构的演变，即“精神领域”方面。因此，19世纪现代历史学兴起以来一个伟大的史学发现就是把无形的思想观念也纳入历史事实的范畴。观念演变的历史本身就是历史的重要事实，这点对于考古学应有所启示。过于强调考古学的优势是为历史研究提供实物，或坚持认为唯有考古发现才是真实可靠的史实，那就会人为地加大考古学与历史、考古学与精神研究、考古学与艺术史之间的鸿沟。夏鼐先生在1984年发表的“什么是考古学”一文中就想弥合这种分裂对峙，他明确指出：“考古学是属于人文科学中的历史科学，而不属于自然科学。”因此，考古学利用物质遗存研究古代历史，但其欲“恢复的过去不限于物质文化”，还要研究古代社会的结构

和演变，以及“美术观念和宗教信仰等精神文化的历史”。然而，夏鼐先生与上引北大考古文博学院的文章撰写者一样，认为考古学只能研究过去社会的普遍现象，而无法关注特殊现象：“古代人类活动的情况，包括人类的各种活动。然而这种活动的主体是作为社会的一个成员的人。人类的特点是社会的动物。人类所加工的器物（包括工具），和人类所创造的文化，都是反映他所在的社会的共同传统。个人的创造和发明，都是以他所在的社会中多年积累的文化传统为基础，而他的创造和发明也只能被他所在的社会中别的成员所接受和传播才成为他所在的社会文化传统的一个组成部分。考古学研究的主要对象便是这些具有社会性的实物，是器物的整个一类型[type]，而不是孤立的单独的一个实物。后者是古董，而不是考古学研究的科学标本。”颇有意味的是，在论述考古学的个人与社会性读解难题时，夏鼐触及考古学与美术史的差异：“便是有突出的美术价值的，那也是美术史研究的好标本，是代表某一个人的艺术天才，而考古学要研究的是一个社会或一个考古学文化的特征和传统，而不是某一个人的创作。这是美术考古学和美术史的区别，二者的着重点不同。”

在此，我们又一次回到了“考古学对抗艺术史”的话题，“美术考古学”是我国学者为调和两个学科的矛盾而发明的说法。倘若考古学属于历史学科，那么现代历史学科中一支重要的生力军就是艺术史。我国美术史先驱在引进国外“考古学”概念上起了关键作用。如果说我国的“考古学”定义最初受到了滨田耕作的《通论考古学》的影响，那么正是美术史家俞剑华于1931年发表了此书的全译本，也许在俞氏心目中，考古学与艺术史本为一体，无所冲突，因而用了“美术考古学”的称谓。其实，只要简短地回顾一下作为学科的艺术史的起源，我们就可知这两个学科不仅是孪生姐妹而且永远交叉在一起。同时，艺术史与考古学在其发展过程中相成相济，这也给我们解决考古研究中的社会性共相与个人殊相的矛盾提供了启示。

18世纪，德国学者温克尔曼 [Johann Joachim Winckelmann] 开辟了现代意义上的艺术史。他在研究古希腊与罗马艺术时，打破了往昔叙述艺术家列传的史法，将焦点聚向作品本身。尤为重要的是，他将作品放到整个古典文明的情境中加以探究，由此开创了论述艺术风格发展的系统理论。他明确宣布，其研究古代艺术史既不是要做一个“纯粹的时代纪年，也不是发生于其间的变化的单纯编年史”。而是要“在更广泛的意义上亦即古希腊语中所具有的意义上使用‘历史’一词”，其终极“意图在于呈现一种体系” [a system]，“旨在揭示艺术的起源、进步、变化和衰落，以及各民族、各时代、各艺术家的不同风格，旨在依据现存的古代遗物尽可能地证明所有这一切”。温氏的“风格-情境”研究方法不仅对后世的艺术史产生了持久的影响，而且确立了“情境即一切” [context is everything] 的现代考古学，他由此被公认为“现代考古学先知与创建的英雄”。

考古学和艺术史天生就是孪生姐妹。它也是一门天然的交叉学科，我国的考古学始祖是宋代的沈括，他将考古学与视觉艺术、音乐、几何学、冶金等融会一体。欧阳修也是如此，他将金石引入了考古探究。民国初年，王国维提倡将地下文物与书面文献相互印证的方法。而考古学从诞生之日起就具有“视觉研究”和“世界艺术研究”的性质。安特生挖掘了我国仰韶文化，对中华远古文明进行了开创性研究。埃及学是考古学的前身，正是穆斯林史学家最早翔实记载和考证了古埃及的遗物，并读解埃及楔形文字。古代遗存实物的视觉研究和跨文化读解构成了考古学的基本方法。在20世纪上半叶，为了发展中国的考古与艺术史事业，国民政府中央研究院曾设立“考古与艺术史”院士席位，而后我国学者又提出了“美术考古学”的概念，力图将古物的历史与审美研究结合起来，这种努力暗示了研究者试图从艺术史的角度出发，将古物的历史美学价值也视为考古本身的重要内容。

这些都说明：考古学与艺术史的界线并非在于前者为后者提供真实可靠的物质材料，而后者在此基础上进行美学与历史阐述。其关系并非是潘诺夫斯基曾比喻的“先上车，后买票”的逻辑关系。回到考古学之父温克尔曼的例子，我们可见，意味深长的是，温氏用以推演其考古学与艺术史的对象恰恰不是出于相应时代的原物，大多都是后世的复制品。但是，其后新出土的大量早期希腊雕刻却没有推翻，反而证实了其历史假说的合理性，即古希腊艺术首先经历了古风时期，接踵而至的是以菲狄亚斯[Phidias]艺术为代表的质朴的古典早期，然后出现了以波拉克西特列斯[Praxiteles]为标志的更优雅、更富感性的美的阶段，最后进入了希腊和罗马帝国时代漫长的模仿与衰败时期。

考古挖掘所得的一切遗物，犹如一切科学定义一样，无不建立在我们的理论假说的基础之上。英国考古学家柴尔德曾把考古学喻作一架望远镜，让我们远望人类的起点与整个历史。他又把具体的考古遗物喻作一台显微镜，让我们透视具体而微地古代景观。这对比喻不仅说明历史假说与实物考证的关系，而且也启发我们重新审视考古与考古学的不同含义。如卫聚贤所说，考古行为古已有之，中西莫不如此。用锄头挖掘出古代遗物，并不是考古学的全部。考古学指对古代实物遗存进行系统的研究[a systematic approach]，由此而成为自主的学科[as a discipline in its own right]。而考古学之所以自温克尔曼开始才成为自主的学科，是因为它发展出了自身的理论和方法论，即是说，它在过去的一个多世纪里已然形成了自己的学术史。因此，探究考古学本身的历史、理论与方法也是考古学研究的重要内容。我院新设的考古学与美术博物馆系，即重点旨在探究和教授考古学自身的学术史，而这个学术史与艺术史永难分离。

今天，在中国美术学院举办这样一次研讨会，具有独特的象征意义。我们知道，滕固先生就是中国美术学院前身国立艺专时期的校长、著

名美术考古学前辈刘敦愿是该时期的毕业生，著名美术史家、原敦煌艺术研究所研究员史岩是中国美术学院前身浙江美术学院时期的知名教授，由他们所开拓的美术考古学的学术路向一直是我们的珍贵学术遗产。

这次会议可说是考古学和美术史这两个“共生学科”更密切地相长的新标志。它将进一步消解“艺术史对抗考古学”的偏见，铸造其新的合体。在本次会议上发言的国内外著名专家分别来自考古学与艺术史界，前者有杨泓、李零、信立祥等，而后者有雷德侯 [Lothar Ledderose]、范景中、白谦慎、张弘星、尹吉男、贺西林、郑岩、邵宏、李清泉、孔令伟等，其中不少学者原本受过考古学的系统训练。他们会聚一堂，将围绕以下主题展开研讨：一、金石学的现代意义；二、卷轴、古墓与文献；三、物质文化、博物馆与艺术史学新走向；四、考古新发现与近三十年中国美术史研究。我相信，此次研讨会一定能冲破田野考古学、学院艺术史研究和博物馆管理之间的壁垒，建立起全新的学术视野，让考古学与美术史结为新的姻缘。如果说艺术史偏重物象的价值与鉴赏，易于陷入主观主义泥潭，那么考古学排除个人趣味而着眼于客观证据，大可纠正前者之偏，而考古学容易忽视艺术的生命价值，艺术史也可矫正其失。离开双方学科的合作与相成相济，这两个学科都难以独立特行，也无法为现代视觉文化和世界艺术研究奠定更扎实的理论和实践基础。

岗山：佛陀说法之山

雷德侯

一 场所置换

图1是费舍尔[Georg F. Vischer]创作的铜版画，取自1797年在德国博格豪森[Burghausen]出版的祈祷书扉页——耶稣正沿着“受难之路”行进，从耶路撒冷城走向他受刑的骷髅地山丘[Mount Calvary]。在基督教传统中，这条小径被奉为圣路，共分十四站，每一站都有一段特殊故事。在这幅铜版画中，它们用小的数字予以标识。例如，中央偏下位置是第二站，耶稣刚刚背起十字架。再如，左侧建筑物上方是第六站，维罗妮卡[Veronica]正要拂拭耶稣脸上的汗水。赴耶路撒冷的朝圣者可以沿着这条路登上骷髅地山丘的丘顶，以重新感受耶稣最后的脚步。他们在十四站的每一站都要祈祷，并回想那神圣的故事。

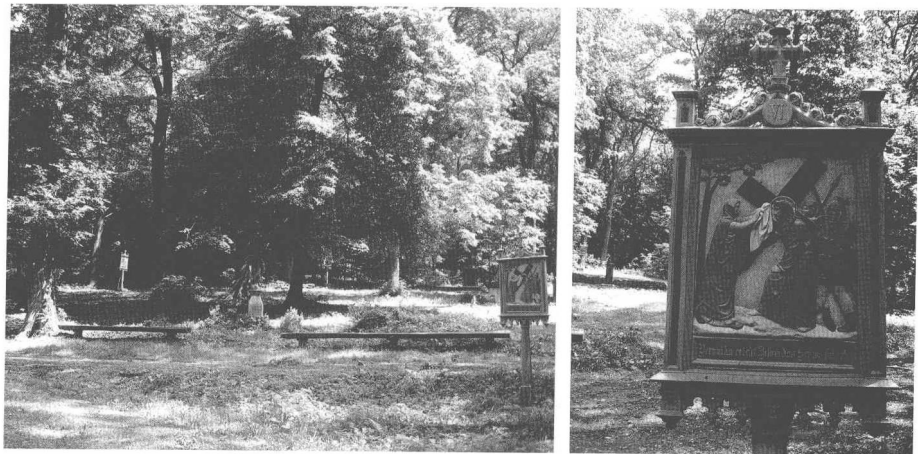
不过，大多数基督教信徒都不能去耶路撒冷朝圣。因此，那些想沿着小路登上骷髅地丘顶的人还有另外一个选择，他们可以置换山丘，在别处制造一个复制品。在欧洲，很多地方都有这种复制的“受难之路”。海德堡近郊就有一处，最初建造于13世纪。我们现在看到的大约完成于1860年（图2）。图3是第六站“维罗妮卡为耶稣拭汗”。骷髅地山丘是环列耶路撒冷的小山之一，现在却被转换成了环绕海德堡的小山。西方艺术史家用拉丁术语



图1 受难之路，Georg F. Vischer创作的铜版画，祈祷书的扉页，1797年

图2 德国海德堡郊外的受难之路

图3 第六站：“维罗妮卡为耶稣拭汗”



“场所置换” [translatio loci], 来定义这一现象。佛陀的说法之山也同样如此，它从印度楞伽城[the city of Lankā]置换到了中国山东省的岗山。

二 位置

岗山是邹城市内刻有佛经摩崖的六座山之一。^{【1】}山上一处有纪年的铭文，时间是公元580年。另外几座山是峰山（含有公元564年铭文）、尖山（公元575年）、铁山（公元579年）、葛山（公元580年）、阳山（无纪年）。

岗山地区的航拍图（图4）和地形图（图5）表明，有刻经的区域被分成两部分。参观者从东面山谷西向攀登，最后，现在人们所称的“鸡嘴石” [Chicken Beak Rock]就会悄悄现身，兀然耸立（图5，C，D，E）。图6是鸡嘴石的特写。

接着，参观者可以横越一道山脊到达西区，此处地势开阔，形成了一个环形的露天坛场。从东区第一处铭文，到西区最后一处刻文，其直线距离[as the crow flies]为159.7米。横越山脊的小路从海拔169米升至234米，比直线距离长出很多。

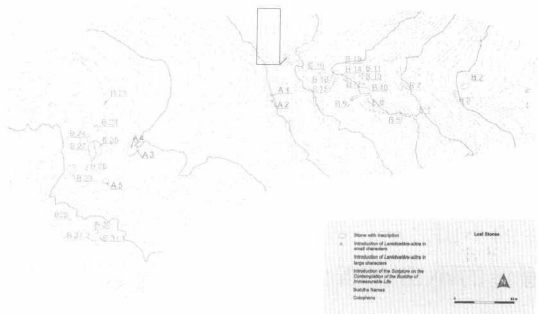


图4 岗山地区航拍图

图5 岗山地形图