



中国美术考古学史纲

A History of Chinese Fine Art Archaeology

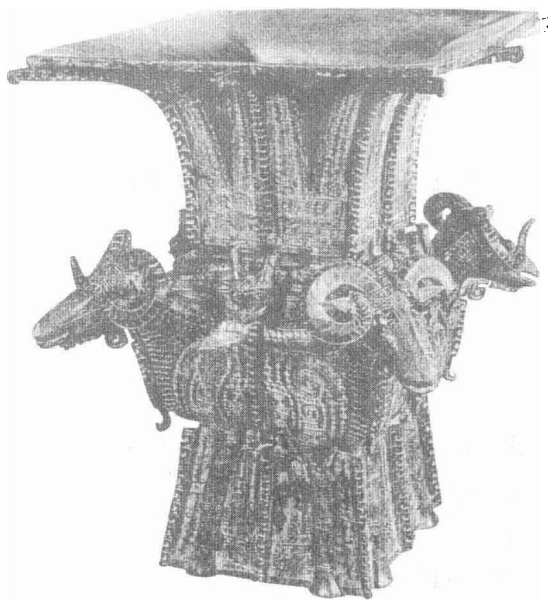
阮荣春 主编

天津人民美术出版社

中国美术考古学史纲

主编 阮荣春

副主编 顾平 黄厚明 杭春晓



天:

责任编辑：杨惠东
技术编辑：高 振
封面设计：陈云海

图书在版编目(CIP)数据

中国美术考古学史纲/阮荣春主编. —天津: 天津人民美术出版社, 2005. 1

ISBN 7 - 5305 - 2762 - 2

I. 中... II. 阮... III. 美术考古—考古学史—中国
IV. K879 - 09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 124686 号

天津 人民美術出版社 出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编: 300050 电话: (022) 23283867

出版人: 刘建平 网址: <http://www.tjrm.com>

沧州日报社印务中心印刷

新华书店 天津发行所经销

2004 年 12 月第 1 版

2004 年 12 月第 1 次印刷

开本: 850 × 1168 毫米

1/32

印张: 17.75

印数: 1 - 3000

版权所有, 侵权必究

定价: 43.00 元

目 录

上编：美术考古学的历史、理论与实践

第一章 美术考古学的学术定位和学科建设	7
第二章 西方美术考古学的历史、理论与实践	26
第三章 中国美术考古学的历史、理论与实践	82

下编：中国美术考古学的分期研究

第一章 史前美术考古	221
第二章 夏商周美术考古	293
第三章 战国秦汉美术考古	337
第四章 魏晋南北朝美术考古	379
第五章 隋唐美术考古	431
第六章 宋元美术考古	479
第七章 明清美术考古	520
后记	565

本书撰稿人员

阮荣春（上海大学艺术研究院院长，教授，博士生导师）

黄厚明（清华大学美术学院艺术学博士后）

杭春晓（中国艺术研究院美术所博士）

陈云海（南京航空航天大学艺术学院教师）

姚义斌（南京航空航天大学美术与考古研究所博士）

郭立新（中山大学人类学系博士）

吴桂兵（南京大学历史系考古学博士）

周静（四川大学历史文化学院考古学博士）

顾平（浙江大学艺术学博士后，南京艺术学院学报执行主编）

陈声波（南京大学历史系博士生，南京师范大学文博系教师）

上编

中国美术考古学史纲



13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

第一章 美术考古学的学术定位和学科建设

“美术考古学”一词源自于西方，20世纪20年代，美术考古学的概念进入中国学术话语范围。将这一术语引入中国学界的是郭沫若先生，他在1929年出版的《美术考古学发现史》这部译著中，最早使用了这一概念。^[1]不过，当时的郭沫若对美术考古学并没有多大了解，只是出于翻译的需要套用了这个名词。40年代末50年代初，一些学者在上海发起筹建美术考古学社，并成立美术考古学资料组编辑、整理当时调查、出土的考古资料，这是在美术考古学旗帜下具体的学术实践。^[2]80年代以来，随着研究的深入，美术考古学作为学科的性质已经得到人们广泛的认可。《中国考古学年鉴》、《中国大百科全书·考古学》、《中国大百科全书·美术》等著作，都明确地将美术考古学列入相关的专题中。特别是进入90年代中期以后，美术考古学研究越来越受到人们的重视，一些从美术考古全局进行综合论述的著作也开始出现。^[3]这些成果的出台，表明人们的美术考古学学科意识已经大为增强。

美术考古学的学科性质虽然得到了人们普遍的认可，但在学科的定位问题上，学界却存在着较为明显的分歧。夏鼐、杨泓、严文明等人认为美术考古学是考古学科的一个分支，属于特殊的考古学。^[4]刘凤君说得更为直接，认为美术考古学是考古学的一门三级学科。^[5]陈池瑜则持相反的看法，他认为美术考古学属于美术学的一个分支，即所谓的艺术考古学。^[6]与陈氏看法相同的还有范梦，他认为美术考古学属于美术学中系统美术学范畴。^[7]上述分歧的存在，模糊了人们索求学科进步的视线，客观上给美术考古学的健康发展带来了许多负面影响。如何看待这些分歧，形成正确的学科意识，便成为当前美术考古学研究亟待解决的问题。

美术考古学的定位，自然离不开与其它学科关系的考察，这是一个很重要的参考系。由于美术考古学与考古学、美术史学关系最为密切，且学界对美术考古学的学科定位也在这两门学科范围之内。故我们不妨围绕美术考古学与考古学、美术史学的相互关系，从美术考古学研究对象、范围、目的、方法、意义等方面对它的学科定位问题予以剖析。

确定研究对象的专属性，是学科定位的基本前提。美术史的研究对象比较含混，其中原因主要在于人们对“美术”一词的不同理解。美术的英文为“Fine Arts”，直译为“美的艺术”或“精致的艺术”。早期的美术史一直是以绘画、雕塑、建筑这类“美的艺术”作为研究对象，美术史家的研究兴趣一般专注于一流的作品，对于那些不入流的作品则很少关注。但到了20世纪60年代以后，美术史研究似乎已不完全倾情于所谓“美的艺术”了，对一些次要的、低俗的甚至民间的东西也统统纳入到美术史的研究对象中。1962年，美国学者耶鲁大学教授乔治·库布勒（George Kubler）就曾提出：“美术品的范围应该包括所有的人造物品，而不是那些美丽的和富有诗意的东西。”^[8]在这种思想主导下，人们在美术史研究中对纯美术因素的兴趣似乎呈现出下降的趋势，而与此相对应的，便是美术史研究中对非纯美术因素兴趣的增加。这样一来，美术史研究逐渐出现了“考古学化”、“社会学化”的倾向。面对如此的情形，一些学者对美术史这门学科的处境表示了深深的担忧。如1982年美国学院美术协会主办的《美术杂志》曾以《美术史学科的危机》为题，对美术史学科的现状展开了讨论。美术史学者亨利·泽尼尔（Henri Zerner）特别提到“美术史需要反思学科研究的对象”，这是一个当务之急的问题。^[9]如何界定美术史的研究对象，不仅是美术史研究，同时也是美术考古学研究一个不容回避的问题。我们的看法是，美术史之所以也关注次要的、

非主流的美术作品甚至是完全称不上“美”的作品，这是由于美术史学科发展的规定性决定的，也是学科研究走向深入的表现。因为所谓的“精美作品”往往也受到非美术因素的影响，关注“粗俗作品”可以帮助我们更好地进行美术史的研究。当然，美术史研究的基本入脚点是“美”的作品，这既是学科的底线，也是学科对象具有独专性的表现。

就考古学而言，它的研究对象比较明确，即以通过考古调查和发掘方法所获取的遗物和遗迹这两类文化遗存。就美术考古学而言，它的研究对象是指古代人类遗留下来的、以实有化方式存在的人工作品。它与考古学的区别在于：一、美术考古学研究的是经过人类加工制作的作品，非人工物品不在研究之列，而考古学则研究跟人有关的所有考古材料（如动物化石、植物孢粉等）；二、美术考古学除了研究通过考古学方法获得的作品外，传世的作品也是重要的研究对象。它与美术史学的区别在于：美术考古学是“形象”的作品，而后者是“美术”的作品。前者是对实物资料自然属性的视觉语言描述，而后者的描述带有先期的审美价值判断。如一些学者对明器的研究，并不是因为“美”才研究它的，这反映了美术考古学与美术史研究在对象认定上的不同。前述的所谓“美术史的危机”，实际上就是美术考古学寄寓在美术史学科中求得发展的隐性表现。

美术考古学的研究范围，杨泓认为它上起旧石器时代，下迄各历史时代，这种看法是可以接受的。比较明确的表述，其下限可定在1900年代以前。由于美术考古学研究对象的范围限于清代晚期以前，这使得美术史所关注的电视、电影作品、摄影作品基本上被排除在它的研究范围之外。可以这样说吧，如果我们把美术史学看成是研究“作品”科学的话，那么，美术考古学就是研究“作品”和“时间”的科学。美术考古学与考古学的区别在于：

考古学研究的重心在宋元以前，而美术考古学在这点上表现得并不非常明显。事实上，宋元以后的明器、陶瓷、家具、建筑、花钱等方面的美术考古研究还相对薄弱，亟需在今后的研究中予以加强。

对美术考古学研究目的以及它作为一门独立学科所存意义的探讨，也是美术考古学学科定位问题所关注的一个重要话题。目前学界对这一问题的探讨，主要是通过比较的方法进行的。这里，我们不妨沿着这个思路谈谈初步的看法。我们认为，美术考古学研究目的在于探究古代人类遗留下来的人工作品的文化内涵，还原出其所蕴涵的精神性，并从中揭示出古代人类精神文化内在的发展规律。它与考古学、美术史学区别在于：考古学是研究人类的文化与社会的发展和变化的过程，全面系统地复原古代人类社会；而美术史是探究美术作品的风格样式和艺术意义，还原和解释人类的审美文化和审美行为。

一门学科能否独立，不仅要有特定的研究对象和研究目的，更重要的一点是要有自己独立的方法论体系。从其它学科的发展历程看，凡是有自己一套方法论体系的，学科的独立性就越明显，其发展得就越成熟，如历史学、考古学就是明证。具体到美术考古学研究领域，是否有自己的方法论体系呢？这是一个棘手而又无法回避的问题。有关这方面的研究，国内外学者已经进行了初步的探讨。杨泓认为美术考古学可以“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”来进行综合研究。^[10]张朋川亦持大致相同的观点，他认为美术考古学的研究“以考古学的层位学、类型学为主要研究方法”。^[11]刘凤君则认为：“美术考古学的研究方法是一种综合的研究方法，可分为基础研究法和综合研究法。基础研究法是指运用考古学对遗迹和遗物整理研究的区系划分法、层位法和类型排比法；深入综合研究法是指

历史研究法和借鉴美术史的艺术分析研究法。”^[12]应该承认的是，这些方法有许多合理和可取之处，它们在美术考古学研究中也曾经起到了相当重要的作用。不过，这些论述只是研究者感性经验的总结，缺乏学理层面的思考和整体理论结构的整合。

大家知道，考古层位学是从地质学的地层概念引进过来的。就基本原理而言，而且并无原则性的区别。不过，地质学的层位是由自然力量作用而形成的一连串岩石地层系列；而考古学上的层位是由人为力量作用而形成的具有叠压和打破关系的“文化层”系列。作为一种方法论，考古地层学对考古学研究的意义在于：根据不同文化层和遗迹单位的“叠压”、“打破”以及“共生”关系，来确定出土遗物、遗迹的相对年代关系。19世纪90年代，英国学者毕德·里浮斯在谈到同一层位出土物的“共生”关系时，曾形象地举了这样一个例子：“在一个地方的田野里找到了一枚罗马钱币，只能说明一个穿着罗马短袖宽袍衣服的人的口袋有一个洞；而如果在鲍克利·第基（Bokerley Deke）的一个未被扰乱的壁垒的下面找到一枚罗马钱币，就能说明壁垒是晚于这个钱币才建立的，因此，壁垒的年代一定是罗马的或者再晚一些的。”^[13]从这段话中，我们可以清楚地看出层位学在判断相对年代上的重要性。考古类型学源自于生物分类法，它是通过对各种文化遗存的形态进行比较研究，寻求其变化发展规律，并以此规律来进一步认识考古学文化的变迁和发展的一种方法。由于考古类型学首先要探讨器物形态的逻辑发展规律，而正确考察器物形态的变化则必须做到历史与逻辑的统一。因此，考古类型学的研究必须以考古层位学的研究为前提。这种建立在考古层位学基础之上的考古类型学研究，又表现为对考古层位学的深化和发展。如果我们把考古学比作马车的话，那么，层位学和类型学就是马车的两个“轮子”。正因为如此，它们的产生使得考古学这门学科获得了比较充

分的发展。

不过，考古地层学和考古类型学并不能简单地照搬到美术考古学研究中。之所以这样认为，主要有两点原因使然：首先，考古层位学和考古类型学只是为了复原古代文化和人类社会的本来面目，其着眼点并不在于作品本身；其次，考古层位学和考古类型学所完成的阶段性任务与美术考古学的终极目标尚有比较明显的差距，特别是在探讨作品背后的精神性问题上，两者所起的作用均有明显的局限。为了弥补这方面的不足，一些学者在实践中将“风格学”和“图像学”方法运用到美术考古研究中。

“风格”作为美术史研究的专业术语，最早始于18世纪的温克尔曼（Winckelmann, 1717—1768）。在《古代美术史》中，他通过一个时代风格的逻辑顺序阐述一种发展模式，这种观念在其后的美术史研究产生巨大的影响。^[14]19世纪末20世纪初，奥地利美术史家李格尔（Alois Riegl, 1858—1905）和瑞士美术史家沃尔夫林（Wolfflin, 1864—1945）两人对风格学理论进行了发展和完善，使之成为当时西方美术史学界的一门显学。由于美术考古学也关注美术史研究的对象，而这些所谓“美”的作品是由特定的可称之为艺术家的人群创作的，故风格学的任务主要是探讨这些作品制作的技术要求和难度、分析作品的风格样式、理解作品的创作意图。值得指出的是，风格学和考古类型学两者在中国化进程中，两者呈现出一种微妙的关系。就一般意义而言，风格学分析的内容主要包括作品的题材、形制、样式、手法等方面；而考古类型学分析的内容则主要包括作品的形制、质地、大小、颜色、题材等方面。相比之下，前者的分析较多地体现出一种带有主观性质的审美判断；而后者则更多地体现出一种带有客观性质的机械分析。诚然，从分析结果的客观性程度看，后者无疑要高于前者。特别在方法论发展初期，考古类型学常常以纠正风格学分析

结果的角色出现。如当年李济、梁思永等人采用考古类型学分析方法来纠正安特生“仰韶彩陶西来说”的错误观点，就是一个非常明显的例证。沃尔夫林的学生巴希霍菲尔（L. Bachhofer）对汉代画像艺术的风格分析，同样犯了原则性的错误。比较明显的一点就是，他错认为公元前1世纪末的八里台汉墓壁画作品是由公元2世纪的武梁祠壁画作品发展而来的。^[15]当然，用风格学方法进行断代分析，也不乏成功的例子。如巴希霍菲尔的学生罗樾（Max Loehr）对殷商青铜器五种序列的风格分析，其中前三种序列曾被后来的郑州、辉县发掘资料所证实。^[16]虽然考古类型学较少带有研究者的主观判断而显得较风格学分析更客观，但由于人文学科研究对象本身就是主客观的结合体，如果一味地将研究者排除在研究对象之外，就会抹杀人文科学和自然科学的界限。诚如皮亚杰认为的那样，“人文科学以从事无数活动的人作为研究对象，而同时又由人的认识的活动来思考，所以人文科学处于既把人作为主体又把入作为客体这样一个特殊的地位，这自然会引起一系列既特殊又困难的问题”。^[17]早些时候，张光直先生曾尝试用电脑对青铜器纹饰进行统计分类，事实上并没有收到理想的效果。^[18]这说明用类似生物分类的方法来研究美术考古学的对象，同样存在不合理的成分。有鉴于此，在目前的研究实践中，两者逐渐表现出一定的趋同性。这种情况的产生，反映了两种方法在学理层面上的互补性和共生性。从这个意义上讲，把风格学引入美术考古学研究之中，无疑增强了我们释读作品的能力。

“图像学”这一概念，是法国学者E·马莱于19世纪最早提出来的。它作为一种方法真正运用于美术史研究，则开始于德国学者瓦尔堡（Warburg，1866—1929）时期。瓦尔堡认为，美术史是文化史研究的一部分，其研究应该借用相关人文学科的成果。出于这样的学术理念，瓦尔堡将美术作品置放在与其历史脉络的

各种联系中进行考察。就瓦尔堡图像学研究而言，他最为成功的学术实践在于利用“文化心理学”原理正确解读了斯基法诺亚宫的湿壁画。^[19] 瓦尔堡图像学方法的积极意义在于，它使人们从专注于美术题材形式本身所具有的发展规律中解放出来，开始接触到形象作品背后所隐匿的“情念形式”。从这个意义上讲，瓦尔堡的图像学方法与其说是美术史领域所发生的一次重大革命，倒不如说是对美术考古学研究价值指向的一次全新的塑造。事实上，从瓦尔堡所研究的对象看，他也不太像其他一些美术史家那样只专注于“美”的作品，相反，他似乎更关注“作为具体情境的记录”的个别图像，而并非以艺术资格而论的艺术作品”。^[20] 这种在研究对象上的择取，也反映了瓦尔堡的图像学方法具有美术考古学研究的性质。

但是，瓦尔堡图像学方法，更大意义上只是提供了一种思路与构想，而非一种真正成熟而有操作性的研究方法。继瓦尔堡之后，图像学方法又经潘诺夫斯基、贡布里希等学者的发展而逐渐走向完善。潘诺夫斯基认为，所谓“图像”是由特定的母题构成的具有形象的意义、隐含的意味、象征的寓意的符号性价值体系。使用图像学研究方法，根本目的就是要弄清一些特定的题材在何时、何地经由何种母题形象表现出来，藉此深入地理解美术作品背后的精神内涵。^[21] 相对于瓦尔堡而言，潘诺夫斯基对图像学的最大贡献在于他改变了图像学原先那种从属或辅助的地位，并把它提升为一种具有美术考古学性质的方法论体系。但潘诺夫斯基图像学方法自身也存在着一些理论缺陷，如过分夸大作品中的“隐藏的意义”、过分依赖文本而导致图像解析文献化倾向，都使得他的图像学方法过多地沾染了研究者的主观判断而导致真实性的丧失，故有人调侃地说图像解释发现美术品的象征含义比美术家本身提出或知道的象征含义还多。

贡布里希(E.H.Gombrich)则将视觉心理学引入图像分析之中,这是对图像学方法另一层意义上的发展。贡布里希认为,艺术家的出发点不是对自然的观察和摹仿,而是关于美术作品的经验:一切再现性艺术都是观念性的,都是对一种语言的把握,即使最自然主义的艺术也是从所谓先验的图式开始。^[22]贡布里希成功之处在于将作品的创作心理切入到图像的本质中,摒弃了长期以来人们对图像本质所作的机械的、教条式的分析论断,为正确理解、把握形象作品在创作以及欣赏时的含义提供了有效的途径。从这个意义上说,图像心理学的分析无疑为美术考古学展开对作品形式背后所隐含的意义的分析与阐释产生不可估量的影响。不过,对作品视觉心理的分析是贡布里希的成就所在,但与此同时也使他的理论陷入了另一个极端——对历史规律性的全面否決。正如一些学者所指出的那样,“由于贡布里希对图像心理学的分析过多地涉及人、知识等变数,并将主要的精力置于图像的功能解说上,注重阐释形式演变的过程而非缘由,使分析的结果难以反映历史发展的普遍的规律性。并且,由于有无数变量的存在,以贡布里希心理学的艺术史观来理解艺术风格的演进,从根本上排除了试图从宏观上解释艺术史发展的可能性,他的艺术哲学正是哲学家波普尔历史主义贫苦论在艺术史上的回声。……贡布里希在他的图像心理学理论中尽量强调了图像的社会学因素,但在付诸实践时却几乎将其置之脑后。他把图像的制作解释为艺术家与观众的个人心理行为,将复杂的社会原因与经济基础排除出这一过程中。结果是,显示出当一味坚持以图像心理学进行阐释时说服力的‘贫苦’。”^[23]确实,如何对包括个人的、社会的、物质的大量形象作品进行图像心理学解释,是中国美术考古方法论发展过程中所面临的一个重要问题。

综上所述,我们可以看出目前学界对美术考古学的方法论尚

在探讨之中，且尚有许多值得加以完善的地方。就价值取向而言，上述所论及的方法以图像学的分析更接近于美术考古学的目的论研究。不过，图像学的解释或结论亦存在很大的变数。虽然就人文科学的学科而言，任何一种结论都是属于阐释性的，但如果一种作品的含义有几种不同的可能性解释而又无法得以验证，或者有人对一种结论提出疑义而研究者又无法予以解答，那么，这种结论的科学性就存在问题，其论断自然也难以让人信服。因此，我们在美术考古学方法论问题上，必须重视并努力克服解释的随意性和主观性，力求在最大限度上达到历史与逻辑的统一。同时，我们也看到，尽管目前在美术考古学研究领域所采用的“方法移植”、“方法渗透”的做法值得提倡，且不乏可取之处。但问题是，一门学科要想获得独立，除了具有人文科学研究的一般方法外，还应该自身特殊的、其它学科没有的方法论，否则它就不能成为一门独立的学科。如果这样的问题不能很好地加以解决的话，那么美术考古学本身所遇到的尴尬局面就不能幸免。以此而论，美术考古学显然没有自己独立的方法论体系。

近来，我们针对美术考古学的研究性质，提出了“物态学”的研究方法。这一方法主要涉猎四个方面的内容：即研究对象的自然态、人文态、物理态和形式态。如果我们将前两点称之为研究对象的环境态，那么，后两点则可视为研究对象的本体态。就通常情况而言，作品的自然态，涉及的内容包括层位关系、具体位置、器物组合、保存状况、自然环境等；作品的人文态，涉及的内容包括文化传统、时代背景、创作心理、观念意识、社会力量构成、社会结构系统等；作品的物理态，涉及的内容包括材料（原生材料和加工材料）、质地、硬度、质感、火候、声响等；作品的形式态，涉及的内容包括形状、大小、数量、位置、方向、文字、纹饰、题材、形象、构图、线条、色彩、光线、明暗等。需要指