

Early Chinese
the system as Art

胡绍宗 著

中国早期制像艺术

人民美术出版社

本书以人物图像的文化属性和功能背景为切入点，围绕单体人物形象及其图像结构的演变过程，综合运用艺术考古学、历史学、图像学等多学科的研究方法，借助二十世纪以来中国早期人物图像的考古发现，对出现在不同材质上的人物图像的演变过程作了深入探讨。



Early Chinese
the system as Art

胡绍宗 著

中国早期制像艺术

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国早期制像艺术 / 胡绍宗著. — 北京:
人民美术出版社, 2011.3
ISBN 978-7-102-05509-1

I. ①中… II. ①胡… III. ①人物—图像—研究—中国 IV. ①J522.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 049280 号

中国早期制像艺术

著 者 胡绍宗
编辑出版 人民美术出版社
地 址 北京北总布胡同 32 号 100735
网 址 www.renmei.com.cn
电 话 发行部: 65252847 65256181 邮购部: 65229381
责任编辑 霍静宇
封面设计 霍静宇
版式设计 卢 斌
责任印制 文燕军
制版印刷 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司
经 销 新华书店总店北京发行所
2011 年 4 月 第 1 版 第 1 次印刷
开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 印张: 20.5
印数: 0001—1500
ISBN 978-7-102-05509-1
定价: 45.00 元

版权所有 侵权必究

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

黄冈师范学院重点学科建设资助项目

2011 年湖北省文化厅人文社科项目研究成果

序 言

一个世纪以来，艺术考古学源源不断提供的新证据，在使中国美术史的各个链环日趋充实的同时，随之出现的新课题亦受到研究者的关注。譬如，当我们论及中国绘画史的时候，都把中国人物画的源头追溯到长沙陈家大山、子弹库等楚墓出土的《人物龙凤图》《人物御龙图》等帛画。美术史家是把这几幅上古时期的绘画作为考古学所提供的最早的“中国画”实物来看待的。作此判断，不仅由于这几幅帛画的形态已经初具“中国画”的基本要素，而且可以与接续其后出现的绘画形态按时序连缀成复现中国早期人物画发展轨迹的风格演进脉络。

如果进一步追问：这种早期人物画的风格形态缘何而来？被认作中国人物画“源头”的形态，是否另有更悠远的源头？从现象看，考古学提供的形形色色的材料中，早于战国帛画的人形图像还很多，如地画、彩陶图画、文字符号、岩画、漆绘等原始时期和夏商周三代的种种“美术”样式中都含有人形图像。那么，它们与帛画中的人物图像之间是否存在风格演进的因果关系呢？胡绍宗撰著的《中国早期制像艺术》对此做了深入探讨。

这个研究课题对于更准确地认识早期艺术形态发生、发展的历程及其艺术属性是重要的。因为，每一个特定阶段出现的艺术现象，不仅透出那个社会历史阶段的信息，就风格学的意义而论，其图像形态直接呈现的是人的视觉思维在特定发育阶段的特征。我们或许遇到过用解读现代绘画的习惯去解读原始图像的尴尬，导致这种错误的原因正是忽略了人的不同视觉思维发育阶段的差异性。因为，知晓人的视觉思维各发育阶段的特质，才能理解相应阶段的图形风格特质。

当本书作者在大西北的广袤原野考察彩陶、岩画等原始艺术时，联想到夏商周等早期人物图像的视觉特征也都呈现为形形色色的二维性图形符号形式，或曰“人形图符”形式。战国帛画那

样着力于姿势情态来表现人物的“绘画”形式出现的时间则晚得多。在按时序梳理大量考古材料的过程中,他依循视觉思维的“发育”逻辑,发现这些图像是循着“人形图符”因素递减和“四体妍媸”因素递增的总趋势向前推演的。它的演进过程呈现为“一条时隐时现,不可逆转的风格演变线索”。这条线索“大致经历从人形图符的表现开始,到特定象征姿势的表现,再到具体叙事意义的动态表现的演变过程。”秦汉魏晋的人物画形态即经过从“人形图符”到“四体妍媸”的蜕化之后,才在中国绘画的新纪元里发展起来的。在应用“视觉层位关系”为繁杂凌乱的考古材料建立某种秩序的过程中,作者对所涉及的多种文化元素也做了一定程度的分析。

艺术考古学所发现的丰富多彩的古代艺术现象不仅属于历史学的研究范畴,也属于艺术学研究的范畴,鉴于中国早期制像艺术风格演进研究相对薄弱的现状,作者所做的工作,对于加强这个领域的研究是有启示意义的。

程征

西安美术学院教授

博士研究生导师

目 录

序 言

导 论 探索图像之源流——考古学与历史学的启示	1
第一节 人物制像的历程——在考古与文献之间	4
第二节 艺术史视野中的人物制像	16
第一章 人形与图符	39
第一节 人形的图符性表现	41
一、史前艺术中的平面人物图像	41
二、人形与符号	52
三、儿童画作为参照	66
第二节 人形的叙事	71
一、视觉叙事的发生	71
二、平面和秩序	78
三、视觉叙事中自我视角的体现	86
第三节 人的面部表现与意义	89
一、相貌感知	89
二、面部表现的平面图式	91
三、面部崇拜	95
第四节 早期视觉审美形式的发生	99
一、从图符开始的探讨	99
二、早期视觉艺术的形式规律	101
第二章 人物图像的早期程式——象征的姿势	109
第一节 象征姿势的传统	112
一、岩画和彩陶中的人物姿势	112

二、彩陶纹饰中的“人形”与“蛙形”	117
三、姿势与象征	121
第二节 神话世界中的神人形象	125
一、神话是商周文化的先锋	126
二、神话和巫术作为探讨人物图像的背景	127
三、神话中神祇的视觉特征	129
第三节 人物的姿势与象征（上）——以玉器为中心	135
一、玉石、礼器与神人姿势	137
二、史前的玉人姿势	138
三、商周玉人姿势	145
四、早期的“神像模式”	150
第四节 人物的姿势与象征（下）——以青铜器为中心	155
一、史前陶、石礼器向青铜礼器的转换	155
二、青铜器上人物的象征姿势	160
三、图像传统的继承与演变	167
第五节 族徽与图画文字中的人形姿势	172
一、早期文字的祭祀与贞卜功能	173
二、甲骨文与金文中的人形与姿势	174
三、人形姿势的象征：总体风格及演变	177

第三章 人物图像的叙事——动态与情节

第一节 东周人物制像的宗教背景	183
一、“绝地天通”之后	184
二、器物及其图像功能的变化	187
第二节 动态、情节与叙事	189
一、图像的题材与风格——以画像纹铜器为例	190
二、图像的题材与风格——以漆器为例	200
三、图像的传统	207
第三节 人物动态与服饰的表现	211
一、服饰与礼仪	211

二、服饰与动态	215
三、礼仪活动与叙事逻辑	220
第四节 制像技术与观念	223
一、对“四体妍媸”的追求	223
二、叙事方式与观看方式	227
三、平面的形式配置作为人物表现的风格	232
 第四章 “世叙天地”——图像的结构与程序	239
第一节 图像的结构与信仰基础	241
一、画像纹铜器的图像结构——“礼”的象征	242
二、帛画图像结构——彼岸世界的信仰	245
三、墓室壁画结构——“宇宙时空”的观念	248
第二节 文献中宗庙与宫殿壁画的结构	250
一、明堂与宗庙中的壁画	251
二、文献中的壁画	253
三、文献中图像的结构特点	256
第三节 图像结构中的底图关系	260
一、二维图像中的底与图	260
二、铜器画像纹图像的底图结构	264
三、帛画、漆画的底图结构	267
四、马王堆一号墓帛画的图像结构	269
第四节 图像程式的演变与继承	271
一、图像风格与古代“个体意识”的变迁	272
二、从“图画其形”到“传神写照”	275
三、从“图画天地”到“经营位置”	277
 结 论	281
附 录	289
参考文献	305
后 记	315

中国早期人物制像艺术的历史究竟从哪里开始？制像风格演变的历史与逻辑究竟如何展开？从屈原的《天问》开始，到张彦远的叙“画之源流”和“画之兴废”，再到近现代诸多美术史的著述，对这一问题的好奇代不乏人。然而真正有意义的探寻却是考古学诞生以来的事。其实，中国早期的人物图像研究对应着两个不同的领域——人物图像艺术的起源和图像风格的流变。^①视觉艺术的起源的问题与视觉起源、知识起源相关，是发生学领域里的课题，而图像风格流变的问题则是制像艺术的历程，是艺术史的领域。显然，依赖考古文物和文献资料重新建构从图符形式开始的风格演变历程是后者。

在早期的制像艺术品中，二维平面上的制像方式更吸引我们注意。一般而言，平面制像的首要原则是在二维的媒材上表现与真实空间相对应的三维空间，这样就使得依托材料的二维属性与所表现对象的三维属性之间的矛盾成为早期制像艺术的中心问题。其中二维与三维之间的制衡关系一直伴随着人类视觉文化创造的全过程。如今，考古资料逐渐丰富，早期艺术史的问题再一次被提出。那么，依靠不同考古材质间的图像关联是否可以建构早期人物图像的风格演变历史？如果可能的话，是不是可以勾画出人类从图符性表现转换到具有绘画性表现的内在趋势呢？进一步讲，这种转换中的视觉历程与社会思想历史之间是否具有同一性？对这些问题的回答是本书写作的直接原因。阅读已有的学术积累，考察不断丰富的人物图像资料，一方面，证实了这些问题的存在，另一方面，也表明了去探索 and 解决这些问题的意义。

艺术的发生与演变同其他领域的历史一样，在今天看来是一个已然既定的对象，其过程好像是一个必然的事物。然而，展现在我们面前的历史材料相对于历史本身而言，却不是一个不证自明的序列，它需要艺术史家的建构。就早期人物图像的发生及演变来讲，考古实践中积累起来的人物图像材料，向我们展现的只是单件文物自身的视觉价值和文史价值，而它在艺术的发生和演变的逻辑中还有许多环节需要研究者去探索、解释。因而只有依

^①关于中国早期艺术史的分期问题历来有多种观点，陈师曾的《中国绘画史》将三代起至隋亡为“上古史”，而史岩、潘天寿二位的《中国绘画史》乃以三皇、五帝至三代、秦汉为“太古史”。另学者杨晓能在他的叙述中采用“早期中国”的概念，包括了从史前晚期至西周早期。（美）杨晓能：《另一种古史》，唐际根、孙亚冰译，北京三联书店，2008年版。张光直对于“古代中国”的界定则包括了公元前2000年中的主要阶段，即在夏商周三个王朝期间诞生了中国最早的历史文明，他这里的“古代中国”与本文的“早期中国”的概念相合。张光直：《青铜与礼》，上海文艺出版社，2000年版，第270页。

靠对考古材料的逻辑建构，艺术的历史才成为可能。中国早期人物图像的风格演变是一个在“长时段”中展开的过程，它存在于不同考古材料和不同功能领域中，而以这些材料的属性来划分的单元已经成为早期美术史研究的分支领域。因此只有围绕图像风格，从图像的功能、文化属性、社会历史的复杂关系中寻找人物制像艺术的发展脉络。

第一节 人物制像的历程——在考古与文献之间

人类描绘自身形象的历史是一部悠久而充满悬念的历史。作为文化传统的一部分，对它的记录和描述不绝如缕。“千载寂寥，披图可鉴”，那些留存下来的人物图像，除自身所保有的艺术价值以外，为我们提供了人类往昔生活场景的直观印象。在中国艺术史学史中，人们将唐代张彦远的《历代名画记》称为“中国第一部完备的传统画史著作”^①张彦远以史传的形式系统地记载了自轩辕至唐会昌年间的画史梗概。开篇两卷《叙画之缘流》和《叙画之兴废》中关于早期中国绘画的叙述方式和观念对后世美术史的写作产生了巨大影响，以至自他开始，一直到清代形成了一个“超稳定的画史结构”。^②与此相对照，随着考古科学的日益发达和对早期文化遗址发掘的不断深入，关于早期中国艺术史的文物大量出土，不但向我们提出了深入研究中国早期艺术史的新课题，同时也为我们提供了新的方法和新的思路。基于上述理解，本书试图以早期人物平面图像为中心，以历史为线索，寻找早期平面人物图像的演变过程，并在此基础上探讨人物的图符性表现向绘画性表现演变过程中所呈现出来的图像特征。^③

总结已有的学术传统，让人看到的多是从社会历史背景下的宏观描述以及某一类型的个案描述，一种以视觉形式演变过程为中心的讨论被材料的缺环所阻隔，为艺术史家所慎言。所以藤固先生当年就发表了感叹：“综观三代以下，历秦而至汉，艺术之进展的迹象，稍可推见。可惜文献不足，遗物不存，徒令后代好古的君子，废然长叹。”^④

在中西方艺术史中，人类利用可塑性材料如泥块、石头、木料、金属等表现人物形象技艺的成熟早于平面表现形式，公元前五六世纪古希腊的人物雕刻与绘画相比较，就说明了这一问题。在中国，红山文化中的人物雕像就比同期平面人物图像细腻的多、成熟得多。美术史中的这种现象也激励我们对早期人物平面

①陈平：《从传统画史到现代艺术史学的转变》，《朵云·中国美术史学研究》，上海书画出版社，2001年，第67集。

②洪再新：《古代中国画学史的超稳定结构》，《艺术史的视野》，曹意强等主编，中国美术学院出版社，2007年8月，第1版。

③图符性表现是人类制像历史上一种原始性表现风格，它与人类早期思维形态相关。在第一章中有详细论述，绘画性表现是相对于图符而言的一种制像活动，是在人类思维发展到一定水平之后才会有的视觉要求，对应着人类较高级的思维活动，实际上绘画的概念只是当绘画作为独立的艺术形式出现之后才有的，在艺术史中是一个出现得较晚的概念，它包括视觉形象塑形、色彩、形式技巧在内的概念系统，本文为了叙述的方便，在相对于早期符号的表现方式的前提下而运用了绘画性以示区别，并且在此仅仅使用绘画概念中关于形象表现这一层意义，西方艺术风格学说中，绘画性的表现方式被描述为“线描风格”向“涂绘风格”演变的发展过程，前者是绘画的古典形态，保留了艺术风格史上的“古风”特质，后者是包括绘画、建筑在内的晚近形态。〔瑞士〕海因里希·沃尔夫林：《艺术风格学》，潘耀昌译，中国人民大学出版社，2004年版。就中国绘画史而言，藤固认为中国绘画艺术转变风格的“关节”是唐代西方“明暗画法”的传入，“使中国绘画由线描进入渲染的阶段”，而本文中所指的绘画性仍然是指这种分期意义上的线描风格，或者是这种风格的早期形态。图像历史的事实也证明了这一点。

藤固：《藤固艺术文集》沈宁编，上海人民美术出版社，2003年版。

④藤固：《藤固艺术文集》，沈宁编，上海人民美术出版社，2003年版。

图像的发生与演变过程的探讨。

张彦远在《叙画之兴废》中说：“图画之妙爰自秦汉，可得而记之。”他把历史上可记载的图画上限定在秦汉之际，^①这是他所处时代的局限，无法看到秦汉之前的地画、彩陶、青铜纹饰、帛画以及墓室壁画上的图像资料。而近现代以来，随着考古资料的丰富，秦汉之前的人物图像资料不断面世，除了艺术起源研究领域的学者把目光投向更远古人类的造物以外，国内外从事早期艺术史研究的学者纷纷把注意力集中在新石器中晚期出现的地画、彩陶、岩画和这以后的玉器、青铜、帛画等考古文物上，以期了解中国早期绘画的真实面貌，建构一段需要从“泥土里挖出来”的历史。

在中国传统文化的发展分期上，先秦一直是学术史上一个别具意义的分水岭。先秦在考古学意义上可以分为史前时期、夏商周时期。史前时期又分为旧石器时代、新石器时代。旧石器时代大约从公元前170万年至公元前1万年之间，新石器时代约在公元前1万年至公元前4千年。^②本课题的时间范围以早期人物图像资料对应的年代为上下限，因而结合上述历史分期的方法，时间跨度分为两个时期：史前部分——新石器时代中晚期；历史时期——夏商周三代至秦汉之际。

1982年10月在甘肃省秦安大地湾仰韶文化晚期遗址上发现了距今5000年以前的一铺地画。^③有学者认为这种地画有可能早于岩画，至少应该与岩画同时。^④如果这种推论是有道理的话，那么我们讨论早期人物图像的问题就应该从此开始。

从发生学的角度研究一种文化样式或是一种文化形态，首先应该寻找到这种文化在本土意义上的形式起源，只有在一个相对统一的文化属性里讨论本土发生学的意义，我们才会得到一个较为清晰的轮廓。因而在考虑了文化交流和传播的影响以后，本土概念就应该包括地域上和时间上的双重规定性。中国艺术史家纷纷把佛教的传入看做是对本土艺术第一次影响。藤固就把从两汉开始到魏晋时期看成中国古代艺术的“浑交时代”。^⑤学者们在各

①〔唐〕张彦远：《历代名画记》，俞剑华注释，江苏美术出版社，2007年版。

②《中国历史年表》，文物出版社编，文物出版社，1994年，第2版。

③《甘肃秦安大地湾仰韶晚期地画的发现》《文物》1986年第2期第13页。

④王伯敏：《中国绘画史》，北京，三联书店，2008年，第2版，第24页。他还认为从制作方面来考虑，地画比岩画较为容易，岩画可能要比地画晚出现。

⑤藤固：《藤固艺术文集》上海人民美术出版社，2003年，第1版，第77页。郑昶划分中国美术史的阶段与藤固略有不同，他把魏晋称为“混交期”，郑昶：《中国美术史》，团结出版社，2005年，第1版，第4页。

自的研究领域,从文化交流的背景下,以艺术风格分析为基础,证明了中国早期艺术本土性的“时间长度”和“地域轮廓”。国内较早关注画像纹的徐仲舒通过图像分析的方法,对春秋战国时期画像纹风格“外来说”提出质疑,认为图像中田猎、采桑、屋宇等图像要素都是本土特色。对他的研究应该纳入到中国青铜器纹饰发展范畴中来考虑。^①

巫鸿关于西王母图像考订时说,西汉前期张骞出使西域,扩大了东西文化交流,带回了西域文化,也影响到图像的形式和制作风格。公元前后,佛教传入,本土图像更是吸收了许多外来文化的因素。这些影响在西汉后期的墓室壁画以及东汉时期的画像艺术中都有明显体现。^②巫鸿还在中国早期“纪念碑性”的艺术形式研究中发现,汉代以前的丧葬礼仪艺术中没有发现石质艺术品,然而此后各种丧葬纪念物都以石头制成,“究竟是他们自己突然发现了这种材料,还是他们在寻求表达新观念的象征形式的过程中,受到某种具有漫长石质宗教建筑传统的外来文化的启发?这个问题将我们的注意力引向印度文化圈。”^③

巫鸿的观点是符合历史事实的,其他学者的研究也充分地证明汉代以后的中国绘画艺术在不同程度上吸收了外来文化的因子,在图像材料、制像方法、图像风格上与前代相比较有许多不同的地方。李淦在关于西王母图像源流的考辨中,从神话和图像两个方面指出西汉早期西王母形象的西方色彩,与巫鸿的观点不谋而合。^④余英时从中国古代思想史的角度分析认为,两汉初期是研究中国古代宗教思想的一个重要时期。马王堆帛画以及相关随葬品的发掘,可以成为这一关键性时期的直接证明,对于研究中国古代的宗教思想具有革命性的重要意义。“我们第一次拥有准确和直接的证据来充分生动的验证佛教传入以前古代中国固有的有关死亡和来世的想象。”^⑤余英时对于帛画历史意义的判定依据,正是本书把它作为考察早期中国人物制像的下限材料的重要依据之一。

因此,从艺术发生与演变的角度考虑,为了保持中国早期艺

①徐仲舒:《古代狩猎图像考》(《徐仲舒历史论文选辑》),中华书局,1998年第一版。画像纹“外来说”:关于画像纹铜器的来源,国内外学者有着完全不同的解释,西方学者认为,这类器物跟黑海东岸斯基泰(Scythian)遗物有相似之处,并据此称受到这一文化的影响,而这一风格是以秦人为界传入中国的。日本学者梅原未治建议用“秦器”来命名晚周以来的受外来艺术所影响的铜器。武红丽:《东周画像纹铜器研究》,中央美术学院2008硕士论文。

②巫鸿:《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》,北京,三联书店,2006年,第1版,第143—151页。

③巫鸿:《中国古代艺术与建筑中国的纪念碑性》,上海人民出版社,2009年4月,第1版,第154页。

④李淦:《论汉代艺术中的西王母图像》,湖南教育出版社,2000年4月,第1版,第289—297页。

⑤余英时:《东汉生死观》,上海古籍出版社,2005年,第1版,第122页。

术研究对象的本土性原则,本书所引用的材料只到与战国帛画相关的西汉帛画,并参考西汉早期的一些墓室壁画,借此说明研究对象的时间下线。在这一时期内,中国大陆上出土的考古资料和历史文献证明,中华文明出自华夏集团、东夷集团、苗蛮集团。徐旭生通过仔细考订“中国古史传说时代”所承用的明君贤相的大系统,认为系统中的名字实出于三个不同来源,但是到了春秋时期,三族已经彼此完全同化了。而且在学术界已经有把史前时代和有史时代的区域文化与中国区域文化结合起来研究的学术实践。^①因而,这种不同氏族集团融合而成的文化当为中国早期文化之源,成为早期中国图像文化的先天基因。那么这些文化的发生地以及这些文化交流与传播的区域就是该课题所涉及的地域范围。习惯上以中国概念来指认这一地域范围。虽然国外汉学家对以中国概念称呼早期中国版图上所有各个时期的文化区域持有不同看法,但正如巫鸿所说,当中国概念代表了一种“延续性、互动性的文化共同体”时,中国的概念无疑是称呼那段历史恰当的概念。^②

①徐旭生:《中国古史的传说时代》,广西师范大学出版社,2003年10月,第1版,第45页。

②西方汉学家对此持有批评态度,他们强调了史前文化地域上的差异而忽视文化之间的交流,《中国学术》第二辑,刘东主编,北京,商务印书馆,2000年,《巫鸿答贝格利对拙作〈中国早期艺术和建筑中的纪念性〉的评论》。

综上所述,关于中国早期人物制像艺术讨论的中心范围归结为以下几点:

第一,以人物图像为主,兼及动物图像;以平面图像方式为主,兼及浮雕、圆雕等形式作辅助说明。

第二,从地域上讲,包括中国大陆版图中一些主要考古学文化的发生与传播的地方。

第三,本课题所涉及的时间跨度主要分为两个时期:史前部分的新石器时代中晚期——地画、彩陶、玉石文化的出现;先秦部分即夏商周时期并延续到秦汉早期——青铜器、帛画、漆画、墓室壁画等艺术形式的出现。

第四,由于早期艺术主要是作为一种文化样式,其功能在不同领域中不断转化,视觉形式的载体也不停更替。这种转变依附于社会技术的进步,表现了社会结构、文化属性、思想观念的变化。因此,本课题考察了包括地画、彩陶、岩画、青铜纹饰、玉

器纹饰、漆画、帛画、宫殿墓室壁画等早期艺术样式中的人物图像。

早期中国人物制像史是一个用多种材料书写的历史。相别于实物媒材的、立体塑形的制像方式，这些在岩石和各类器表上的视觉创造，一定程度上遵循了平面的视觉创造机制。可以说，贯穿在不同器表上的这种视觉规律的同一性与我们对早期艺术史割裂式研究很不相称。关于早期中国艺术史绝大多数出版物还是专注于某种特定材质，如岩画、彩陶、青铜器、玉器、漆器、帛画、壁画等专题性研究。因此只有在考古学的启示下，以文献学和历史学为基础，对不同材质的人物图像资料，依靠图像学和风格分析的方法，结合人类学的解释完成人物制像历程的探究。具体来讲，本书研究的资料大多来自考古发掘，只有依靠考古学，从材料的年代、类型入手，建立材料与历史文献的对应关系，把文物资料上所呈现的图像风格还原到特定的制度、文化、思想的历史环境当中，重构早期人物平面图像风格的演变趋势。

实际上自20世纪二三十年代开始，中国考古界一直致力于“全面的地理和年代的综合系统”的考察中华文化，已经为艺术史研究提供了早期历史时空架构和实物资料。近些年来，也有一些学者越来越关注不同材质之间的相互关联，试图把早期中国艺术的各个分支重新整合成条理一贯的叙述，实践中国艺术跨材质研究(cross-media)的学术方法。如巫鸿关于中国早期艺术与建筑中的“纪念性”研究，在多种艺术材质中阐述一种“中国式的纪念性”，为我们提供了成功的范例。^①他认为，就中国早期艺术史的研究对象而言，青铜器和汉画像之间的研究断裂，结果使一部中国古代美术被分割成若干个封闭的单元，每一个单元内部的风格演变和类型发展被梳理得井井有条，而彼此之间的发展脉络无迹可寻。他的这一反思促使他转而从不同种类的媒材的艺术形式，结合复杂的历史关系寻找美术史的发展脉络。

德国学者雷德侯关注中国古代艺术中的生产方式与风格间的关系。他从青铜礼器制作中“装饰”、“制造技术”、“使用组合”等三个与众不同的特征着手，一路分析了书法、绘画、建筑、工

^①《中国学术》第二辑，刘东主编，北京：商务印书馆，2000年，第1版，第272页。