

良渚原始审美文化研究

王 荔 著



同济大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS

良渚原始审美文化研究



王 荔 著



同济大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS

内容提要

本书从我国长江环太湖流域良渚文化时期玉器的独特造型、精美工艺以及生动的图像(案),实证了史前人类在生命活动中“审美”的本质,以及其中所蕴涵的重要天文学思想。表明良渚文化及年代更早的河姆渡文化等所提供的文化内涵信息足以确定其文化意义的重要地位,尤其是对于我国史前文化发展的所谓中原中心论或黄河流域中心论的一个巨大冲击。

图书在版编目(CIP)数据

良渚原始审美文化研究/王荔著. —上海:同济大学出版社,2008.9

ISBN 978-7-5608-3918-9

I. 良… II. 王… III. 良渚文化—审美分析—研究
IV. K871.134

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 117616 号

良渚原始审美文化研究

王 荔 著

责任编辑 杨宁霞 责任校对 徐春莲 封面设计 陈益平

出版发行 同济大学出版社 www.tongjipress.com.cn

(地址:上海市四平路 1239 号 邮编:200092 电话:021-65985622)

经 销 全国各地新华书店

印 刷 苏州望电印刷有限公司

开 本 850mm×1168mm 1/32

印 张 4.25

印 数 1—1000

字 数 115000

版 次 2008 年 9 月第 1 版 2008 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5608-3918-9/K·71

定 价 22.00 元

本书若有印装质量问题,请向本社发行部调换 版权所有 侵权必究

目 录

绪论 对艺术考古的再思考	(1)
第一章 寻源	(5)
第一节 中国人心目中的玉	(5)
第二节 从“汉玉”到“良渚文化玉器”的惊人发现	(8)
第三节 玉器之带与玉之路	(12)
第二章 琢玉之始	(18)
第一节 石之美者为玉	(18)
第二节 从治石到琢玉	(22)
第三节 从想象到鬼斧般的造型	(29)
第三章 原创之动因	(36)
第一节 生命的图腾柱	(36)
第二节 “兽面”的来历	(46)
第三节 究天人之际	(60)
第四章 原创的本质与意义	(69)
第一节 “万物有灵”与“天人合一”	(69)
第二节 与良渚文化图像对话	(74)
第三节 文明的曙光	(79)
第五章 物化形态的原创之美	(91)
第一节 原始审美中的抽象思维	(91)
第二节 中国文化史上的原始神像	(96)
第三节 琢玉工艺之美	(101)
第六章 良渚原始审美文化的传播与发展	(106)
第一节 “神徽”、饕餮纹与埴面	(106)
第二节 良渚文化与中国审美文化史	(114)
第三节 史前文化的核心所在及延播	(121)
参考书目	(127)
后 记	(131)

绪论 对艺术考古的再思考

玉琮、玉璧、玉钺、玉冠状器、玉锥形器……这些出土的良渚文化玉器,是那样的神奇、独特、精美,让你一遍遍地回味其中,以致别的史前器物都黯然失色。

这些玉器是良渚文化时期的,这是已被确定的、无可争议的史实。良渚文化时期距今 5300~4000 年时间,属新石器时代晚期。问题是这些精美的玉器往往让人难以将它与远古的石器时代相提并论。难道说良渚文化时期,先民的物质生活已到了如此丰衣足食的地步,已有足够的经济能力和社会消费需求来琢这些大批量的玉器?中国历史上固有“玉敛葬”一说,但它发生在良渚文化时期,而且又是作为该文化的重要标志与特征,让人感到太神奇了。本书就是力图通过对玉琮等良渚文化代表器物的研究,说明良渚文化玉器的文化学意义,再从该文化学意义中提炼出良渚原始审美文化的核心,也即良渚文化的核心所在。

许多专家学者,包括学识渊博的先辈、才思敏捷的同辈、胸怀大志的青年都纷纷加入了对史前良渚文化的研究。由于国家对人文社会科学研究的高度重视,曾先后启动了“夏商周断代”和“中华文明探源”工程。这些工程在很大层面上都涉及史前文化,其中包括良渚文化。借助于这股强劲的东风,学界研究不断深入,研究论文与专著纷纷出版。

回顾中国艺术史乃至东方艺术史的研究历程,近代取得的重大突破与成就,开始主要体现在对六朝以来绘画的评述与鉴别方面,对绘画思想及画论予以高度的关注,并在“文人画”的研究方面取得了极大的成果。至今为止,由于采用了多元化的研究方法,加之艺术史论学科的逐年发展与壮大,研究的学术视野不断拓展,原来被认为是象牙塔尖的文人字画,开始走向民间,许多高深的绘画哲理开始向大众普及。中国绘画的写意、内美、笔墨情趣,不再是那样深不可测。

它的个性与独特之处,不但国人颇多论及,还能读到不少外国学者的研究专著。

但是,随着湖南长沙马王堆汉代帛画的出土,山东、四川、徐州等各地汉画像砖的出土,以及宁夏贺兰山、内蒙阴山、广西左江等地崖画和岩画的陆续发现,学术界开始注意到六朝绘画的历史传统继承性,无论在形式上或内涵上,都无不反映出受原始天学观与宗教观的深刻影响。尽管岩画、帛画、画像砖及后来的卷轴画,它们的载体不尽相同,但对“神”的刻画,以及表述天上、人间、地下的故事却有着相近或相似的意味。很快,商周青铜器上的饕餮纹样,年代更早的河南濮阳西水坡仰韶文化蚌塑,良渚文化、凌家滩文化玉器上的图像,等等,不期而至地进入到艺术史家与考古学家的视野中,当然也包括许多历史学家和哲学家。对于这些图像,人们似乎有着共同的好奇与思索:即它们的内美与含蓄、象征与比赋等特征为何如此强烈?它们是何时开始发生与形成的?源头在哪里?其传统又是如何继承下来的?随着近年来对文明探源的研究,越来越多的人无意中已涉足到史前文化与史前艺术之中。

艺术考古学是解开史前艺术探源的重要基础学科。艺术考古研究关系到史前艺术探源能否揭示出艺术发展的客观规律,也是解决和探索史前文化的重要方法和途径之一。艺术考古学中所感兴趣的器物对象,往往带有鲜明的时代性与民族性,也往往带有该时代、该民族共同生活、风情风俗、心理因素与社会审美所形成的历久不衰的艺术气质,而这种艺术气质则可以反映出人类在审美活动中对人的精神气质和文化气质的深邃的影响。

艺术史的研究与艺术考古学往往拥有共同的资料,因而艺术史的研究往往会受到艺术考古学的制约与影响。但一直以来,艺术考古学由于受考古学基本方法论的影响,而未能将自己的个性很好地突显,因而也就没有对艺术史尤其是史前艺术作出更有力的支持。比如说,考古学中类型学的研究方法,其要旨是将遗物或遗迹按型式排比,把用途、制法相同的遗物(或遗迹)归成一类,并确定它们的标准型式(或称标型),然后按照型式的差异程度的递增或递减,排出一

个“系列”，这个“系列”便代表该类遗物(或遗迹)在时间上的演变过程，从而体现了它们之间的相对年代。而艺术考古学目前所做的工作多数只对“系列类型”作艺术(美)的描述，或对该类器物的工艺特征再作一番描述。史前艺术的研究也往往是跟着艺术考古研究的描述，人云亦云，仅仅是“描述”，没有解决史前文化史与艺术史所要解决的核心问题：即艺术本源的问题。

对艺术的本源进行探源要回答以下三个问题：①证实某“系列类型”的器物是史前某时期的产品。②人类是在什么力量的驱使下创造了这些产品？③确定某“系列类型”是属于精神产品，还是属于一般实用的物质产品？通过回答这三个问题，从而疏通艺术的源流，证实精神文明是区分人与其他物种最本质的东西，是人类迈入文明世界最重要的印记。对玉器的研究，就是想通过它来回答这三个问题。玉为“石之美者”，可见“美”是富有思想和创造力的代称。在人类史前的活动中，它甚至是生命意义的代称。从史前人类的活动轨迹来看，从形成和发展的各种文化到最终融会成区域性的大文化，都是以“美”或“审美”为核心运行的。这种“审美”的物化形态甚至可以见证人类原始宗教社会的运行机制。因此，“美”又可以是人类文化的总代称。它无时不在，无处不在，我们也经常用它来提升文化的价值和人的价值。但偏偏在我们的艺术考古中，它却被疏忽了作为“本源”的重要性。

在艺术考古中，面对许多造型优美的器物，除了美的客观描述，我们应当更多地探究这些美的器物在当时是承担着什么样的历史重任，承载着人类的哪些观念。是宗教的美？还是巫术的美？是对天的崇美？还是渴求延续生命之美？总之，我们要从它的物化形态中探测到精神层面的非物质文化遗产的因子，达到艺术考古的目的，才算是圆满了史前艺术的探源，这是阶段性的，却又是根本性的。当前学界研究的倾向正是将对器物的研究提升到对器物内涵的研究，从物质切入到精神，同价值观念联系起来，从而找到人类创造美的动因即艺术的本源。

就是在这样的背景和思考中，我开始了对《良渚原始审美文化研

究》的撰写。对史前艺术的研究,会碰到许多棘手的问题,尤其是涉及考古的问题,常常会陷入不知所措的窘境。消解常识性的考古知识成了做好这门学问的必要前提。另外,“审美”本身就存有很大的空间,况且我们是在做远古人类的审美分析,探索的空间与严谨的考古实证又往往会出现很大的错位,这就要求我们在进行文化比较时,无论在纵向上还是在横向上,都要予以准确地把握。

张光直先生曾指出:“当代的中国考古学有三个学术来源:即传统的古器物学,西方考古学和马克思主义的历史唯物主义。这三种东西都明显地存在于当代中国考古学的实践中。”^①

器物的断代,依据其外观、铭文和纹饰,这些标准沿用到今天。鼎和鬶两个名称的使用,的确代表宋代古器物学研究的基调,这个基调决定了中国考古学家至今追寻的研究方向。

安特生是对中国考古学产生最重要影响的一位外国学者,是他传入了“田野考古”的方法。中国考古学虽然接受了“田野考古”的方法,但仍然是以“编年史”为最终的研究目标。

1949年以后,考古界开始尝试以马克思主义的社会发展模式解释中国古代历史。比如,中国古代历史的分期与视生产力为社会基础的观点便是在马克思主义影响下所确立的最重要的两个观点。

目前,随着学术视野的不断拓宽,考古分析的视野也变得更有穿透力。前辈学者中有提出区系类型理论的,有提出系统论的。西方学者的图像学、符号学都对考古注入了新的生机。比如,良渚文化的研究被放到了环太湖地域中来研究,同时密切注意与周边文化交互作用所形成的变化与差异,从而将研究从静止的状态转向动态的研究。艺术考古因此受益匪浅,它开始关注艺术审美在史前考古学中原本就应有的突显的地位。

愿艺术考古的深入发展能为我们带来更多的成果,并为我们搭建起推进史前艺术研究的平台,最终能对人类文明的进程作出科学的诠释。

^① 张光直,考古学和中国历史学,陈星灿译,摘自《中国考古学论文集》,台湾联经出版事业公司,1995年12月,第12页。

第一章 寻 源

偶尔,或许是经常,你面前的人会让你觉得似曾相识。这种现象以某种文化形态出现时,同样会让你有一种直觉,那就是这种文化与另一种文化可能会有内在的关系,即共生共源的关系。这种共生共源的关系包括了隐含在其中的各种文化之间的交流与相互作用的关系,以及它们之间的继承与发展的文脉关系。对这种关系作科学的诠释,正是我们在揭示人类文明进程及研究历史文化发展时要努力去做的事。

良渚文化出土的玉器就给了我这样一种直觉:它生动的外化审美形态,与早期人类原始的审美价值取向和需求有着直接的关系。以它为线索展开,并与其他文化进行比较和研究,是有可能较清晰地诠释良渚文化时期特定的社会文化形态,以及它对后来中国文化发展的重要影响。

第一节 中国人心目中的玉

玉,在中国人的心目中是纯洁而高尚的。人们从认识它起,即将它与普通的石头进行分离的那一刻起,玉便开始成为人类精神审美的载体。逐渐地,它有了丰富的内涵,包括礼仪的功能、宗教的功能和装饰的功能,甚至还代表不同的政治地位、权力和等级等。

不过,今人已很难从玉的功能上去断定它背后隐含的东西。换句话说,玉的这些功能在现代社会中已经丧失。但是,玉所代表的“纯洁”和“高尚”却完好地被保留下来。所谓“古之君子必佩玉”,^①便

^① 《十三经注疏·礼记正义·卷三零·玉藻》,浙江古籍出版社,1998年6月,第1482页。

是经典的表述之一。古人凭借着聪慧的经验,将玉的自然属性与人的精神审美统一起来,这在今人看来,仍然是非常贴切和自然的比赋,并且依然是华夏民族善美心理衡定的参照物之一。

人们在欣赏玉的“纯洁”与“高尚”的同时,还在体验着某种“文化回归”的感受。在中华民族数千年的文化积淀中,经久不衰的那些东西,其实就是永远留存在人世间的珍贵的、非物质文化的记忆。当我们经历了一次又一次新的人生体验后,最深切的往往就是对“纯真”或“高尚”的感悟。犹如在战争与掠夺、欺诈与屠杀之后,人们会更加深切地体会和平与和谐的珍贵,以及这种人与人之间友好相处和真诚互信的高尚。又如人们在大张旗鼓地砍伐了大片森林之后,或遭遇了水土大量流失和沙尘暴之后,才能体会到人与自然是多么需要和谐与相互尊重,才能体悟到古人为什么如此崇尚“天人合一”。玉所比赋的这种“纯洁”和“高尚”,与其说是人们将它看作洁身自好的象征,不如说是人们从一块好玉容不得半点杂质,联想到人的某种类似的精神品质。杂质就像是杂念,一旦杂念附身,人们便会失去理智,贪得无厌,便会毫无节制地索取和破坏。再比如说,当我们今天在面对急功近利、浮躁浮夸的治学风气时,“君子于玉比德”的高尚境界是显得如此难能可贵。因此,玉带给我们的文化回归感,实际上是让我们一次又一次地温习一个简单的哲理,即“真”和“善”的就是“美”的;反之,“假”和“恶”的就是“丑”的。而每一次的文化回归,都会促使人们在回归之后更多地获得文化继承和文化释放。中国人心目中的玉,就功能而言,可能越来越简单,就精神及审美而言,它却会随时代发展,变得越来越凝重,越来越高。

中国有句老话:“宁为玉碎,不为瓦全。”这里的玉碎是指做人要有骨气,为真理宁可牺牲一切,它阐释的不仅是哲理,还是做人的向导。中国人从采玉到治玉,一次次、一代代通过对玉的体验,悟出了这个道理,并以此为精神支柱和做人的原则。

中国还有句老话:“化干戈为玉帛。”这里的玉帛是指和睦友好、不再战争。而“锦衣玉食”指的是美好的生活,是人们将玉的美好予以视觉和味觉的生动比拟和想象,由此可见,玉在人们心目中总是美



好事物的化身。

中国还有一句用石与玉来说明事物之间互相矛盾、互相作用的老话,那就是“它山之石,可以攻玉”。这里的攻玉有几层意思,一是说明治玉本身的难度极大,解决治玉必须要具备“攻破”的能力,即人的决心和手段。二是只要用智慧和才智去解决问题,玉照样能被“攻破”。因此,“它山之石”便成了人类为之解决“攻”之难题的巧用工具。玉与石之间,玉既超越了石,但又必须是在它山之石的磨砺之中才会显露出精美和灵性。换句话说,玉如果没有与石的比较,也无法显露出它独特的个性和属性,也就失去了存在的意义。如此深刻的哲学道理竟然被包含在这句看似匠人的经验之谈中,不能不说这正折射出一个民族对玉的钟爱和理解,以及这个民族拥有的深厚玉文化的缩影。

中国还有一句话,是用来描述和赞赏人格与气质的,这句话叫“冰清玉洁”。这句话与前面所提及的“君子于玉比德”有着相近的意思。但前者只是说明并要求君子应当有玉一般的德性,而后者却是对具有高尚品德之人予以直接的赞誉。如今用冰清玉洁赞誉人,仍然是一种极高的评价,它像一面明镜,在它的映照下污浊与肮脏无藏身之处,又使人们的心灵受到洗礼、获得净化。

中国人对玉的喜好,除了用玉制作各种装饰物、吉祥物和礼器之外,还将玉制作成各种陪葬的明器,或者将生前喜爱的玉器带入墓葬。历史上的“玉敛葬”一说,即是说人死后用大量玉器作陪葬物。甚至传说人死后,口含玉珠便不会腐烂。1968年河北满城西汉中山靖王刘胜墓及其妻窦绾墓各出土玉衣一件,便是玉敛葬发展到极至的例证。这种被称为“玉匣”的金缕玉衣,是皇帝贵族死后用金丝、玉片编缀而成的敛服,也许是为了保全尸体不至腐烂吧。

玉在中国历史上,既是重要的精神产品,也是重要的传统文化精髓的物质基础。玉石的冰清玉洁、温润莹泽、缜密坚韧的质感,在成为衡量伦理道德象征的同时,自然也就成了选玉的客观标准。真玉和非真玉的界定也由此产生。后来人们可以用矿物学上的定义来判断玉石的真假,但留在人们心目中的玉之美,很大程度上仍然是观念



形态意义上的,即“石之美者”。更何况“抽绎玉之属性,赋以哲学思想而道德化;排列玉之形制,赋以阴阳思想而宗教化;比较玉之尺度,赋以爵位等级而政治化”。^① 因而玉在中国人的政治、经济和文化交流生活中,乃至普通百姓的日常生活中,都成了不可或缺的组成部分。在中国人的心目中“恒星艳珠,朝霞润玉”^②,对玉的喜爱与崇敬是不争的事实,自然,它也是导致玉文化形成和发展的前提和因素。

第二节 从“汉玉”到“良渚文化玉器”的惊人发现

自1959年“良渚文化”命名以来,人们开始注意到当地民间曾流行的一些做法和说法,其实它们与良渚文化有着密切的关系。在许多学者与专家的文章中,也时有提起这些轶事。人们都知道,良渚这地方能刨到玉,许多人家的房屋角落里,都有意无意地扔着一些从土里刨出来的黑罐子(黑陶)。黑陶作为与良渚文化玉器并存的平行资料,已成为良渚文化玉器断代研究的有力佐证。有几处记载总能让入饶有兴趣:

78岁的唐锡麟老人说:“我6岁开始在荀山寺读书,去学校要路过一条岭,山后叫棋盘坟。那一夜见有火光,他们在掘坟,掘出了竹管似的东西,后来才晓得是叫黑陶。施昕更比我大两岁,有一次叫我带几样东西去,说这些是黑陶……石器,是我在扒柴时,才看见过。1954年大队里积肥挑烂泥,发现了许多陶片,我就送交给省博物馆,共有72件,24件是完整的,48件是破碎的,现在还有收据在……”^③

72岁的沈辅臣老人说:“过去有句俗语说:‘良渚水口头,前世修三修’,意思是个好地方。传说荀山前后有18个孔(窖)有玉,民国时

① 郭宝钧,古玉新论,载于《中国科学辽历史语言研究所集刊》第20本下,商务印书馆,1949年,第932页。

② 《二十五史·后汉书·卷四十九·王充符促长统列传第三十九》,中华书局,2005年3月,第1110页。

③ 张长工,良渚文化遗址发祥地史迹漫笔,中国人民政治协商会议、浙江少余杭县委员会文史资料委员会编,《余杭文史资料·第3辑·良渚文化》,1987年12月,第140页。



代又挖了很多处。我们水口头有片田,我阿哥就拾到一个玉节,换了50块白洋。过去长命桥药店的阿春先生,他是收玉石的,我见他的屈斗里有半屈斗玉石,一般都是农民挖出来卖给他的……”^①

类似的记载与传说还有很多,可见良渚文化出土的玉器数量很多。

“汉玉”在相当一段时期里成为良渚文化出土玉器的代名称。据知,在当时的一些文物商贩看来,“汉玉”不仅有其历史价值,而且面相好,工艺精,能卖出好价钱。再往前推,“汉玉”便成了“周汉玉”了。自然,这对于出土玉器来说是一种身价的提升,但在考古学上并没有发现它是良渚文化时期即新石器晚期的,在学术研究上当然也就未能深入到对良渚文化各方面的探索上。

其实,“汉玉”的传说不能简单地认为它是无中生有的说法,或只是一种当时商业上的牟利需要而已。我认为,“汉玉说”或“周汉玉说”的背后,实际已深刻地反映出我们这个民族对玉器的文化心理认同。

翻阅一下浩瀚的史册与典籍,人们根据《周礼》及《汉书》,了解到玉的礼仪功能和张骞返西域、通和田,获取玉料的史实,还可以从《穆天子传》中了解到,周汉是中国古玉的最早年限。周代,有“六瑞”和“六器”之说,中国最高统治阶层就将自己的行为规范与玉联结在一起,赋予了“六瑞”和“六器”以特殊的使命内容,《周礼》中对此有明确的规定:

以玉作六瑞,以等邦国:王执镇圭,公执桓圭,侯执信圭,伯执躬圭,子执谷璧,男执蒲璧。^②

以玉作六器,以礼天地四方:以苍璧礼天,以黄琮礼地,以青圭礼东方,以赤璋礼南方,以白琥礼西方,以玄璜礼北方。皆有牲币,各放

① 张长工,良渚文化遗址发祥地史迹漫笔,中国人民政治协商会议、浙江少余杭县委员会文史资料委员会编,《余杭文史资料·第3辑·良渚文化》,1987年12月,第141页。

② 钱玄等注释,《周礼·春官宗伯第三·大宗伯》,岳麓书社,2001年7月,第181页。

其器之色。^①

人死后,还要含玉口中,即“贝玉曰含”^②,而且“含”还有等级之分:“天子以珠,诸侯以玉,大夫以碧,士以贝,春秋之制也。”^③“大丧,共含玉、复衣裳、角枕、角衾”^④,大丧,指皇帝丧,“含玉”也称“押舌”。含玉多为蝉形,故又称“玉蝉”。而玉蝉作为含玉,在汉墓中发现甚多。玉作为神圣的材料,被刻画塑造成各种形象,以承担各种不同的用途。“古之君子必佩玉”,^⑤是因为“君子无故玉不去身,君子于玉比德焉”。^⑥宋以来,已有许多人对佩玉进行了考证。20 世纪初郭沫若先生曾对“黄”字进行考证,认为“黄”字原来是佩玉的想象图。^⑦

汉代的厚葬之风让大量精美玉器留在了墓中。汉墓出土的玉器明显地反映出其制作工艺已相当成熟,“汉玉”的知名度代有所传。宋赵明诚编撰的《金石录》中便收录了玉琮;清乾隆竟也将玉琮误认为是汉代玉瓶,还赋了五言律诗《汉玉瓶》加琢在该玉琮的四面直槽处^⑧。西汉时期由于西域交通畅通,运取玉石原料方便,给玉器的发展提供了条件。也许与贩玉之道有关,就连中原通往西域的第一道关也被称为“玉门关”。人们对汉玉的认同无论就其形式,还是就其文化内涵,都逐渐有了深刻的印象,因此对良渚文化出土的玉器,自然会有“汉玉”的联想。与其说是人们认错了,还不如说是对“汉玉”的信任与认宗,是对玉的自觉反应。自古以来,人们就已将玉器的滥

① 钱玄等注释,周礼·春官宗伯第三·大宗伯,岳麓书社,2001年7月,第182页。

② 《十三经译注·春秋穀梁传计注·隐公元年》,上海古籍出版社,2004年7月新1版,第6页。

③ 《十三经注疏·春秋公羊传注疏·卷一三·文公五年》,浙江古籍出版社,1998年,第2268页。

④ 钱玄等注释,周礼·天官冢宰第一·玉府,岳麓书社,2001年7月,第56页。

⑤⑥ 《十三经注疏·礼记正义·卷三零·玉藻》,浙江古籍出版社,1998年6月,第1482页。

⑦ 郭沫若著作编辑出版委员会,郭沫若全集·考古编·第五卷·金文从考·释黄,北京科学出版社,2002年10月,第351页,第363页。

⑧ 邓淑苹,狂飙中的玉琮,载于《故宫文物月刊》(台北),第六卷第十期,1988年第1期,第50页。

觞期定格在周秦至汉,并不了解我们的祖先早在良渚时期就掌握了如此高超的琢玉工艺。

因此,良渚文化出土的玉器在被命名为“良渚文化”之后,每出土一件器物都显得那样的惊人。并且,随着发掘与研究的深入,人们还不断感受着这种惊喜所包含的新的内容和意义。纵观人们对良渚文化的认识过程,明显有其阶段性的突破,主要表现有以下四个阶段:

第一阶段:1936—1939年,由于施昕更^①、梁思永^②等的努力,学者们对良渚的史前文化作了肯定,并认为是龙山文化的分支,但显示出一定的地域差异。他们的主张今天看来显然有误,但所起到的作用是功不可没的。

第二阶段:1954—1959年,随着考古发掘的深入,尤其在对浙江湖州钱山漾遗址、吴兴邱城遗址发掘之后,明确了马家浜文化、崧泽文化、良渚文化前后的地层关系,良渚文化层除了出土大量农业生产工具、水稻、芝麻之外,还发现了丝、麻织品等实物。1959年12月26日,夏鼐先生正式提出“良渚文化”的命名^③。但此时仍不能肯定以往良渚出土的那些玉器就是良渚文化玉器,普遍仍称它们为“汉玉”或“周汉玉”。

第三阶段:1960—1984年。这段时期的发掘,使史前文化先后关系层更加明朗,内容更为丰富,尤其是1973年江苏吴县草鞋山遗址的良渚文化晚期文化层中出土的198号墓,随葬玉璧2件、玉琮4件、玉

① 施昕更于1936—1937年曾三次主持良渚考古发掘工作。1938年8月由上海中国科学公司印刷出版《良渚——杭县第二区黑陶文化遗址初步报告》一书,书中提出“杭县的黑陶文化是在东南发展的一支”,属“新石器的发现,确可与中原并驾齐驱”。1939年5月施昕更不幸病逝,年仅28岁。

② 1939年,梁思永通过对山东城子崖和浙江杭县良渚黑陶的研究,将黑陶文化这特点的龙山文化划分成山东、豫北、杭州湾三区,认为良渚黑陶是龙山黑陶传播的结果。他的这个观点见《龙山文化——中国文明史前期之一》,《考古学报》第7册。后收入《梁思永考古论文集》,科学出版社,1959年。

③ 中国社会科学院考古研究所编,《夏鼐文集(上)》,社会科学文献出版社,2000年9月,第153页;夏鼐,《长江流域考古问题(1959年12月26日在长江文物考古队队长会议上的发言)》,《考古》1960年第2期。

钺2件与贯耳壶、丁字足鼎等陶器共存。^①清晰地展现了良渚文化玉器所处的历史场景,从此“汉玉”和“周汉玉”之说得以纠正,恢复了良渚玉器原有的历史地位,而于20世纪70年代又用碳十四测定的方法帮助考证,^②进一步肯定“良渚文化”的延续时间长达1000年左右,即距今5300~4000年。

第四阶段:1986年至今。考古发掘相继在浙江余杭反山、瑶山、莫角山进行后,更明确了良渚文化的地层关系,并将良渚文化分为早、中、晚三期。近来,浙江对良渚文化的发掘又有了新的进展,学术研究也不断深入,并且有了多学科的研究。据专家学者论证,^③良渚文化中已出现了国家的雏形,而其政治、经济、宗教和军事中心就在莫角山遗址。良渚遗址被学术界称为是“探索中国文明起源的一块圣地”。为此,国家文物局于1994年将其列为中国向联合国申报《世界遗产名录》的预备清单;1996年公布为全国重点文化保护单位;2001年列为《中国“十五”期间大遗址保护展示专项计划》第一类第一号项目,并提出了“以建设良渚国家遗址公园为中心,以申报《世界遗产名录》为目标”的工作要求。这些都为“中国文明探源工程”的启动和深入创建了研究的新平台。

第三节 玉器之带与玉之路

20世纪50年代以来,大量的考古发现使不少学者认为:在石器时代到青铜器时代之间,存在着一个玉器时代。玉器被广泛采用,它

① 南京博物院,江苏吴县草鞋山遗址,《文物资料丛刊》第3辑,北京文物出版社,1980年,第10—11页。

② 自从放射性碳素断代(碳十四)和热释光测定年代的新方法在我国考古领域应用之后,史前遗迹和遗物的年代序列有了推动性的建立。特别是良渚文化遗址中一些重要遗址的一系列碳十四或热释光测定年代数据公布后,使人们终于认识到良渚文化的实际年代。见《中国考古学中碳十四年代数据集(1965—1981)》,文物出版社,1984年。

③ 林华东,良渚古国的出现,《良渚文化研究》,浙江教育出版社,1998年11月,第436—500页;叶维军,良渚遗址聚落形态研究,载于《良渚文化论坛》,中国文化艺术出版社,2003年10月,第320—348页;刘式今,中国上古奴隶方国探幽,发表于1994年1月30日《中国文物报》。



们充当着部分生产工具和祭祀用具,是人们生产与生活中不可或缺的重要器物。从玉器遗存的地域版块看,它所形成的地带,同样证实了玉文化从古至今的变迁与延伸。2003年元旦,CCTV播出的《玉石之路》纪实片引起许多人的兴趣。片子以纪实采访、视频演绎的形式向我们讲述了玉石之路远古的通道。在我国,“北起辽河流域,经黄河下游、长江下游及太湖流域,南到珠江流域的沿海地区,形成了一条宽宽的玉器带。几条蕴藏着玉文化的长河,交互生辉,生生不息地奔流着”。^①

兴隆洼遗址位于内蒙赤峰市敖汉旗宝国吐乡兴隆洼村东南1.5公里的台地上。1983—1986年,由中国社会科学院考古研究所内蒙古工作队4次发掘,共揭露房址80余座(均为半地穴式),最大房址面积为140平方米。兴隆洼聚落遗址出土了大量生活用的夹砂陶器;出土石器数量也较多,有打治石器29件、磨治石器16件、琢治石器10件等;出土骨器数量也较多;出土玉器数量却较少,皆为小型器物,有玦、匕形饰、斧和铈。^②兴隆洼文化距今8000年左右,是内蒙古及东北各省中时代最早的新石器时代文化之一。

1971年,在赤峰市翁牛特旗三星他拉乡出土了红山文化玉龙^③(图1)。这件玉龙被学术界誉为“中华第一龙”,其时代为距今5000余年的红山文化时期。玉龙为墨绿色,高26厘米,为猪首蛇身,蜷曲若钩,长吻休目,长鬃高扬,显得极有生气,颇感神秘而令人敬畏。

作为一个有着深厚文化历史的大国,玉文化是如何被哺育并传播开来,究竟有多少地方曾演绎过玉的故事,苏秉琦先生的“条块”说可以为研究者们提供一条“研究途径”。他用“条块”说将中国现今人口分布密集地区的考古学文化分为六大区系,它们分别是:①以燕山南北长城地带为中心的北方,②以山东为中心的东方,③以关中(陕

① 此句为《玉石之路》纪实片的视频解说词。

② 中国社会科学院考古研究所内蒙古工作队,内蒙古敖汉旗兴隆洼聚落遗址1992年发掘简报,《考古》,1997年第1期,第52页。

③ 辽宁省文物考古研究所编,牛河梁红山文化遗址与玉器精粹,文物出版社,1997年9月,第13页,第52页。