

CHINA'S RELIGIOUS FINE ARTS HISTORY

中國宗教美術史



金維諾 羅世平 著
江西美術出版社

中國宗教
美術史

江西美術出版社

中國宗教美術史 金維諾 羅世平/著

江西美術出版社出版發行

(南昌市新魏路 5 號)

新華書店經銷

福建彩色印刷有限公司印制

開本 880×1230 1/16 印張 17 文字 30 萬 彩圖 222 幅

1995 年 6 月第 1 版 1995 年 6 月第 1 次印刷 印數 3000

ISBN 7—80580—158—4/J·177 定價: (盒) 218 圓 (精) 180 圓



● 金維諾

1924 年出生於北京，祖籍湖北。

1946 年畢業於武昌藝術專科學校藝術教育系。擅長油畫，長期從事美術史研究和教學，曾參加中央美術學院美術史系籌建和主持系務工作，並曾參加《美術研究》和《世界美術》的創辦和主編工作。

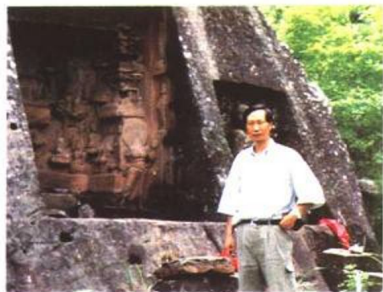
現為中央美術學院教授、博士生導師。國家文物鑒定委員會委員，佛教文化研究所特邀研究員，中國敦煌吐魯番學會副會長，中國宗教學會理事，中國美術家協會理事，《中國大百科全書·美術卷》編委會副主任，中日合編《中國石窟》中國編委，《中國壁畫全集》編委，《世界美術大系》主編。

曾先後赴美國、英國、瑞典、西德、日本等國講學，1986 年任西德海德堡大學客座教授，1988 年任美國斯丹佛大學東亞研究中心路斯基金學者。

著有《中國美術史論集》、《中國繪畫史籍概論》，並為《中國美術全集·隋唐五代繪畫》、《中國美術全集·寺觀壁畫》、《中國美術全集·原始社會至戰國雕塑》、《藏傳寺院壁畫》等書主編。

1985 年被列入英國劍橋《世界名人錄》第七卷，國內外其他名人錄亦列有傳記。

作者簡歷



● 羅世平

1955 年出生於湖北武漢。

1977 年考入湖北藝術學院美術系學習繪畫。

1984 年考入中央美術學院美術史系攻讀學位。1990 年獲文學博士學位。

論文《四川唐宋佛教造像的圖像學研究》獲“吳作人國際美術基金”博士論文獎。曾獲得中國社會科學研究基金，課題為《西域佛教文明》。

現為中央美術學院副教授、碩士生導師。中國美術家協會會員，中國敦煌吐魯番學會會員，中國宗教學會會員，中國東方文化學會歷史分會理事。

著有《羅丹》、《情感與符號——康定斯基的抽象繪畫》、《中華文明史·魏晉美術》、《中華文明史·隋唐美術》、《廣元千佛崖菩提瑞像考》、《敦煌泗州僧伽經與泗州和尚信仰》等專著和論文。

目 錄

第一章 中國早期的巫教祭祀美術	1
第一節 原始先秦時期的宗教美術	1
史前巫教美術遺跡	1
青銅時代的祭祀美術	9
第二節 秦漢之際宗教祭祀在美術上的表現	15
圖繪天地鬼神	16
大儺及儺儀圖	23
黃老神僊境界	26
西王母與東王公	29
第二章 佛教圖像在中國的初傳及其遺存	33
第一節 中國有關佛陀形象的傳聞	33
漢明帝感夢	33
休屠王金人	34
優填王釋迦倚像	35
笮融祠佛造像	36
第二節 佛教初傳時期的美術遺跡	37
魏地佛教美術遺跡	37
蜀地佛教美術遺跡	40
吳地佛教美術遺跡	45
第三節 西域早期的佛教美術	52
于闐的佛教美術遺物	52
疏勒、龜茲的佛寺	53
鄯善的佛教寺院	55
第三章 兩晉南北朝時期的宗教美術	58
第一節 書畫名家與佛教美術	58
兩晉名家與佛教繪畫	58
南北朝時期的佛畫名家	60
第二節 塑續名手與佛教造像	63
二戴像制	63
僧祐與南朝造像	66
第三節 北朝石窟藝術(一)	68
龜茲石窟壁畫	68
高昌的佛教石窟	78

第四節 北朝石窟藝術(二).....	84
涼州石窟.....	84
炳靈寺石窟.....	87
麥積山石窟.....	93
敦煌莫高窟.....	99
第五節 北朝石窟藝術(三).....	110
雲岡石窟.....	110
龍門石窟.....	113
響堂山石窟.....	118
天龍山石窟.....	120
第六節 道教的興起與道教圖像的出現.....	123
第四章 隋唐時期的宗教美術.....	127
第一節 名手巨匠與佛道圖像典範.....	127
隋朝南北畫家.....	127
唐代畫家名手與佛道畫樣式.....	129
隋唐時期的雕塑家.....	134
第二節 隋唐佛道雕塑.....	136
隋代造像遺跡.....	136
唐代佛道造像.....	138
第三節 佛教經變畫的勃興.....	154
經變畫的發展.....	154
新出現的經變圖像.....	157
第四節 吐蕃的宗教及其藝術.....	162
吐蕃時期佛教的傳播.....	162
吐蕃時期的寺院藝術.....	165
第五章 五代兩宋時期的宗教美術.....	169
第一節 五代各地宗教美術的發展.....	169
中原道釋名家與美術遺跡.....	169
南唐、西蜀的佛道繪畫.....	170
第二節 道教神祇圖像體系的形成.....	171
五代道觀中的神祇圖像.....	172
宋代道教神像系統.....	173
第三節 遼、金、回鶻、西夏的宗教藝術遺跡.....	174
遼、金的佛教美術遺存.....	176

高昌回鶻的宗教美術	180
西夏的佛教壁畫	183
第四節 宋代宗教藝術名家及其藝術活動	184
高益與北宋佛教畫家群	185
武宗元與宋代道觀壁畫	186
敦煌曹氏畫院與民間畫工	187
第五節 五代兩宋的石窟與寺觀藝術	187
石窟寺壁畫	188
佛寺石窟造像	189
道教宮觀雕塑	193
第六節 藏傳佛教藝術的發展	195
扎塘寺壁畫	195
古格王國的佛教遺跡	196
第六章 元明清時期的宗教美術	200
第一節 伊斯蘭教美術	201
第二節 明清基督教美術及其影響	204
第三節 全真教的興盛與元代道教壁畫	207
永樂宮壁畫	207
平陽府道觀與耀縣南庵壁畫	209
第四節 藏傳寺院壁畫的發展	211
藏區教派的形成與文化發展	211
元明清時期藏區的寺院壁畫	213
第五節 寺觀雕塑與金銅造像	224
山西等地寺觀雕塑	224
藏傳金銅造像	231
第六節 佛道水陸畫與民間神祠壁畫	233
佛道合流與水陸畫的興盛	233
法海寺壁畫《帝釋梵天圖》	236
民間神祠壁畫	238
原始宗教巫術的遺存與美術	241
結束語	243
中國宗教美術年表	244
圖版目錄	257

第一章

中國早期的巫教祭祀美術

第一節

原始先秦時期的宗教美術

史前人類在與自然的最初接觸和生產勞動中，開始對人類生存具有利害關係的自然力產生禁忌和崇拜。日月星辰，雨雪雷電，地火風水，動物植物等，在原始人那里都是一種活的精靈，萬物有靈於是成了原始人宗教意識中最初的基石。當自然力超出人的把握時，原始人便通過假設、模擬和祈求等方式，求得自然力的恩賜，人類是帶著原始的蒙昧進入自然崇拜階段的。自然崇拜的進一步發展，便有靈物崇拜、圖騰崇拜、祖先崇拜和鬼魂崇拜，由此演化出一系列與之相應的崇拜儀式和共同遵守的禁忌行為，這就是巫術。史前人類將巫術行為視作生存的第一需要，北京山頂洞人用石珠、骨墜陪葬死者，仰韶彩陶上畫圖騰標誌，紅山文化有地母偶像，都是史前人類的宗教表達方式。原始先民共同經歷的是巫教文化階段。

夏、商、周三代是中國進入有史的時代，由農耕氏族聚落形態到以宗族城邑國家的演進過程，同時分化或強化著原始巫教的某些特徵。以王族為核心的各級諸侯城邑，享有宗族內的共同禁忌，認同本族的圖騰徽號，祭祀同一個祖先。享祀祖廟本身成了氏族凝聚的象徵，也是國家事務的中心。“君子將營宮室，宗廟為先，廡庫為次，居室為後。凡家造，祭器為先，犧賦為次，養器為後”（《禮記·曲禮》）。因此，由一套完善禮法約束的宗教祭祀，實

際帶有國家宗教的意味，國家政治和宗教行為在三代是一個很難分開的整體。處於先秦政治核心的最大巫覡，從甲骨文和稍晚的文獻中都有跡象表明是帝王本人，他們壟斷著“絕天地通”的大權。三代傳說中夏禹跛行、商湯禱雨、后稷祈禾的步態舞姿，都為後代的巫師所傳承。這種集神權和王權為一體的權力又由青銅禮器集中地表現了出來，鑄鼎象物，使民知神奸的青銅動物紋樣，其圖像意義是協助神民溝通天地的媒介。政治、宗教和藝術共同擔負著王朝演進的歷史使命。

史前巫教美術遺跡

中國史前人類活動最早打上宗教烙印的是山頂洞人的文化遺存。考古發現山頂洞下室人骨附近有赤鐵礦粉粒和隨葬的石珠、骨墜、有孔獸牙等裝飾品，這是原始先民靈魂崇拜的初級表現形式，宗教巫術意味通過對死者的行為明確無誤地表現出來，審美的動機也於其中悄然萌動。雕形圖物作為原始巫教行為的有力手段，在農耕部落的生存過程中開始發揮著巨大的作用。屬於新石器時期的文化遺存中，有兩類與原始巫教活動直接相關的圖像，一類是氏族部落圖騰符號，一類是原始的生產生殖崇拜物。



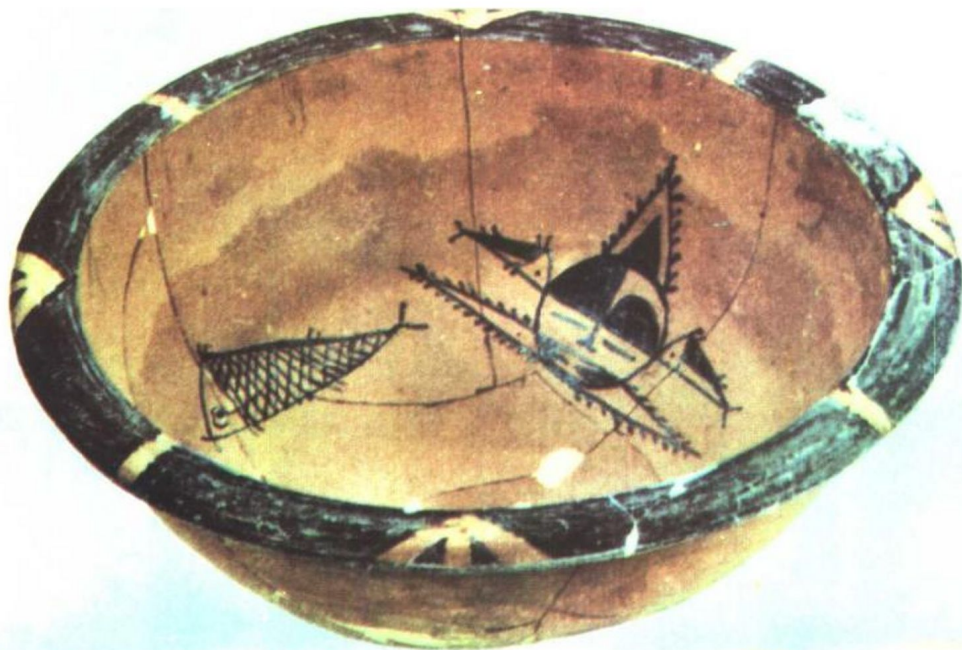
人形玉雕 原始社會 浙江餘杭瑤山出土

圖騰崇拜由自然崇拜發展而來，屬於母系社會維繫氏族生存繁衍的徽號之標誌。在原始巫教文化中有著豐富的演進方式。圖騰信仰的形式最基本的前提是源於氏族與自然中某類動物或植物相親近的觀念，這種動物或植物被視作該氏族的祖先和保護神，神聖不可冒犯。因此，圖騰信仰中包含了對原始祖先的崇拜和對圖騰物的禁忌等多方面的功能。中國古史傳說中人面蛇身的伏羲女媧是最具圖騰意味的華夏始祖神之一。黃帝稱有熊氏，

他率熊、羆、貔、貅、豹、虎六獸與炎帝、蚩尤作戰，即是以黃帝的熊圖騰為主的六個氏族圖騰部落。商代以鳥為圖騰，不僅見於《毛詩·商頌》“天命玄鳥，降而生商”的文字記載，而且在殷商甲骨文和青銅器的鳥形中得到佐證。這些由傳說流傳下來的圖騰在中國原始文化形態中僅是其中占據主導地位的幾支氏族圖騰，大量的氏族圖騰在氏族間的戰爭中或被兼併，或被消滅。中國原始考古遺物中曾發現過不少與氏族圖騰有關的圖像資料，茲舉幾例：



雙鳥紋骨匕 原始社會 浙江河姆渡出土



人面魚紋盆 原始社會 西安半坡出土

浙江河姆渡文化遺址中出土的一件雙鳥紋骨匕，端刻弦紋和點線紋，中部刻兩組雙鳥紋圖案，雙鳥紋取對稱式，鳥紋頭上有冠，大眼，勾嘴，蹼足，修尾，屬一種水禽。河姆渡文化象牙雕刻中常見有鳥形圖案，從其刻劃的位置和出現的頻率看，解釋為圖騰符號似更為合理。

西安半坡和臨潼姜寨出土的仰韶系彩陶盆中，有一類人面魚紋盆。人面畫作圓形和橢圓形，頭上繪成三角狀尖頂飾物，有的在耳旁和嘴邊畫出雙

魚，有的嘴邊銜雙魚。圖案通常畫在盆的內外腹壁，位置異常醒目。繪飾手法線面結合，具有相當明確的徽號特徵。目前學術界對這類人面魚紋圖像的解釋，一般都考慮到原始氏族的宗教信仰。從圖像人魚共生關係來看，更確定的圖像意義可能是與魚圖騰有關的氏族徽號。在一些器物上，人面魚紋的附近或者畫有大魚，或者飾有網紋，可能出於這個氏族祈求圖騰保佑捕魚豐收的巫術行為。

以浙江餘杭反山和瑤山為代表的良渚文化遺



魚紋盆 原始社會 西安半坡出土



泥塑女神頭像 原始社會 遼寧牛河梁出土

址出土有大量用作祭祀的玉器，在玉璧、玉璜、玉琮及蝶形器上，都雕刻有以獸面紋為主的復合圖樣，有簡有繁。最具圖騰標誌的典型紋樣是由兩類圖樣復合而成，最上層是上闊下窄的倒梯形人面，頭飾豐羽大冠，陰線紋身，雙手折向胸前。中間主體紋樣為圓目闊鼻的獸面，唇側下陰線刻出曲肢的鳥爪，周體紋飾。人、獸、鳥三類紋飾構成一個形象怪異的紋樣單元，並作為不同玉器的主要紋樣。這些玉器是作為隨葬品放置在墓穴中，其圖騰的意味和裝飾手法較半坡人面魚紋更加豐富。良渚文化屬吳越新石器的文化遺存，生活在這一地區的原始居民以鳥為圖騰，因此有鳥越之稱謂。同時又奉龍為圖騰，在古越人的遺俗中又有“文身斷髮，以避蛟龍之害”（《史記·越世家》）的記載。裴駟集解引應劭的解釋，是因越人“常在水中，故斷其髮，文其身，以象龍子，故不見傷害也”。良渚玉器上人、獸、鳥復合紋樣因之可以從早期文獻找到解答的線索。越人氏族圖騰徽號是良渚玉器紋樣的母題，巫術的功能在良渚文化中更顯出與氏族生存方式的直接相關性。龍山和石家河文化玉人面功能亦相似。

類似的紋樣還散見於中國各博物館的藏品中。北京故宮博物院、上海博物館及天津藝術博物館收藏的一批早期的古玉中，各有一件鷹攫人首玉佩，扁體鏤雕，圖形細部用剔地陽紋。鷹體較大，呈展翅飛翔狀。鷹爪下攫人頭一個或兩個不等，人頭有

側面、正面兩種。眼作橄欖目，短髮披於腦後，或有鬚。這類玉器的時代略晚，但文化屬性大致表現出與良渚玉器的相同特徵。

巫術的祝禱護祐功能不僅在氏族圖騰的信仰中具有實際的意義，而且對原始人的生產活動起直接的作用。甘肅秦安大地灣仰韶晚期居址曾清理出一方地畫，畫面用碳黑顏色繪成，畫面長約 110 厘米，寬約 120 厘米，上部畫三人，形體矮小者形象較模糊，另二人長髮飄舉，握棒作揮舞狀。下部畫一長方框，框內有兩頭動物，框左繪一丁頭狀木橛。就畫面人物與動物關係推測，應為狩獵者將動物逐入陷阱的場景。這幅地畫既是原始人狩獵活動的真實記錄，同時不可排除作為祈求獲取獵物的巫術行為。青海大通出土的舞蹈紋陶盆，在內壁口沿下分三組單元圖案畫舞蹈者形象，每組五人，頭梳髮辮，下有尾飾，拉手而舞。這一表現原始人生產活動的舞蹈，脫胎於原始人的狩獵活動。為了狩獵有收穫，原始人模擬成動物的樣子。這種舞蹈並非單純的娛樂，而是一種巫術行為。《呂氏春秋·古樂篇》所謂：“昔葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌八闕。一曰載民，二曰玄鳥，三曰逐水草，四曰奮五穀，五曰敬天神，六曰達帝功，七曰依地德，八曰總禽獸之極。”似已說明了原始歌舞兼有模擬生產勞動的特性和宗教祭祀的功能。

直接與原始人的生存活動發生關係的是對生



人頭形器彩陶瓶

原始社會

甘肅秦安大地灣出土

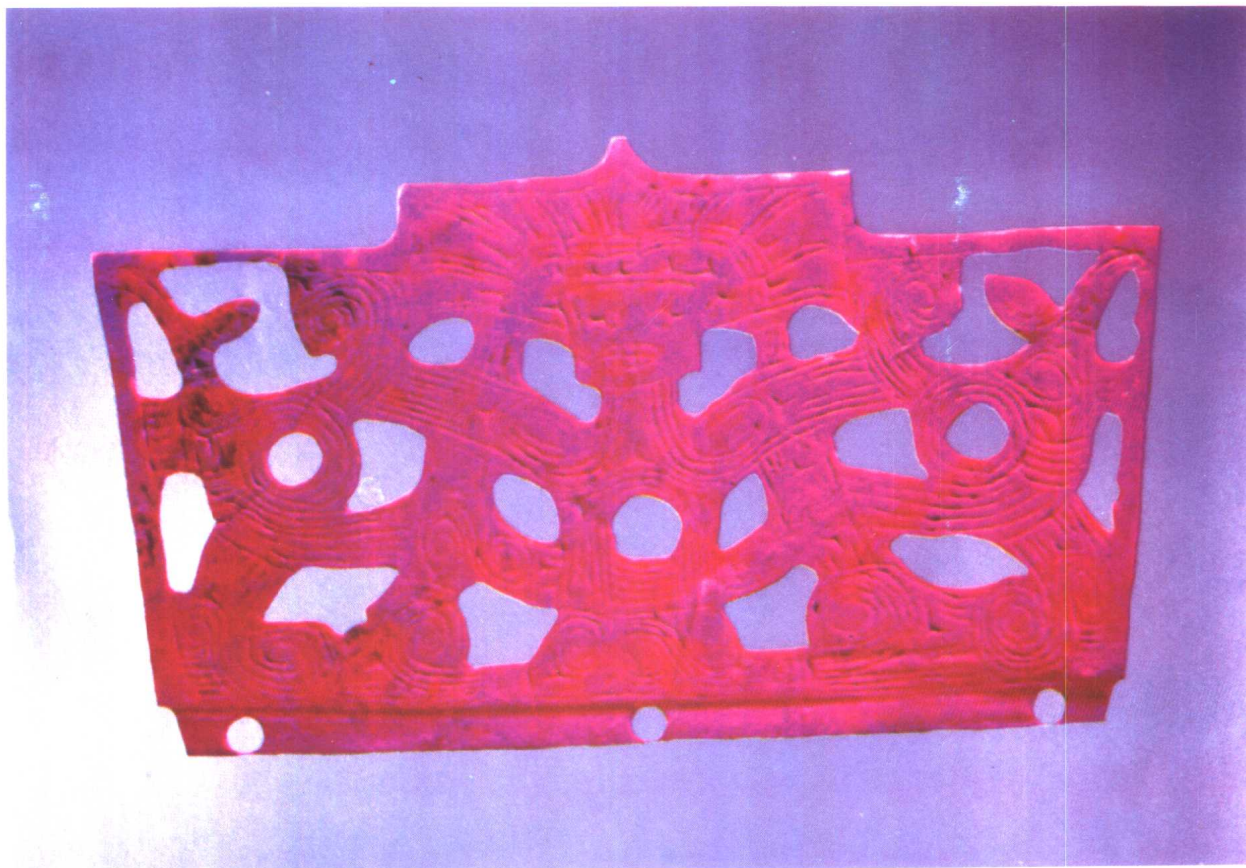


陶塑裸婦 原始社會 遼寧喀左東山嘴出土

產生殖力的崇拜,如同圖騰崇拜一樣,在原始經濟文化生活中佔有支配性的地位。就世界範圍而言,孕育體地母偶像崇拜在舊石器時代晚期已經出現。中國出現地母偶像略晚於歐洲,甘肅秦安大地灣有一種人頭形器口彩陶瓶,器口捏塑成短髮人頭像,瓶體鼓腹,表面施繪幾何形圖案。瓶高 31.8 厘米,整體造型似一孕婦。這類彩陶瓶作工精細考究,不同於一般的實用器,其用途雖不能直指為地母,但與宗教活動有某種聯繫。這種孕育感極強的人物瓶體造型,預示了新石器晚期的地母偶像造型的演進方向。1982 年,遼寧喀左東山嘴發現了一處紅山文化的祭祀遺址,出土了一批小型陶塑孕婦像。1983 年又在遼寧牛河梁發現一處紅山文化的女神廟遺址,清理出一件同真人等大的泥塑女神頭像,面部五官具有較強的塑造感,雙眼嵌入玉石。在頭像附近還有更大體量的女性塑像殘塊,從頭像塑造的精細及用材的講究程度來看,紅山文化遺址中出土的女性雕像已是藝術水平較為成熟的地母神像。將女神像與宗教祭祀和神廟遺址聯繫起來考察,說明在新石器時代晚期,中國已發展出人格化的偶像和儀式化的宗教。



陶塑裸婦 原始社會 遼寧喀左東山嘴出土



蝶形器

原始社會 浙江 餘杭瑤山出土



蝶形器

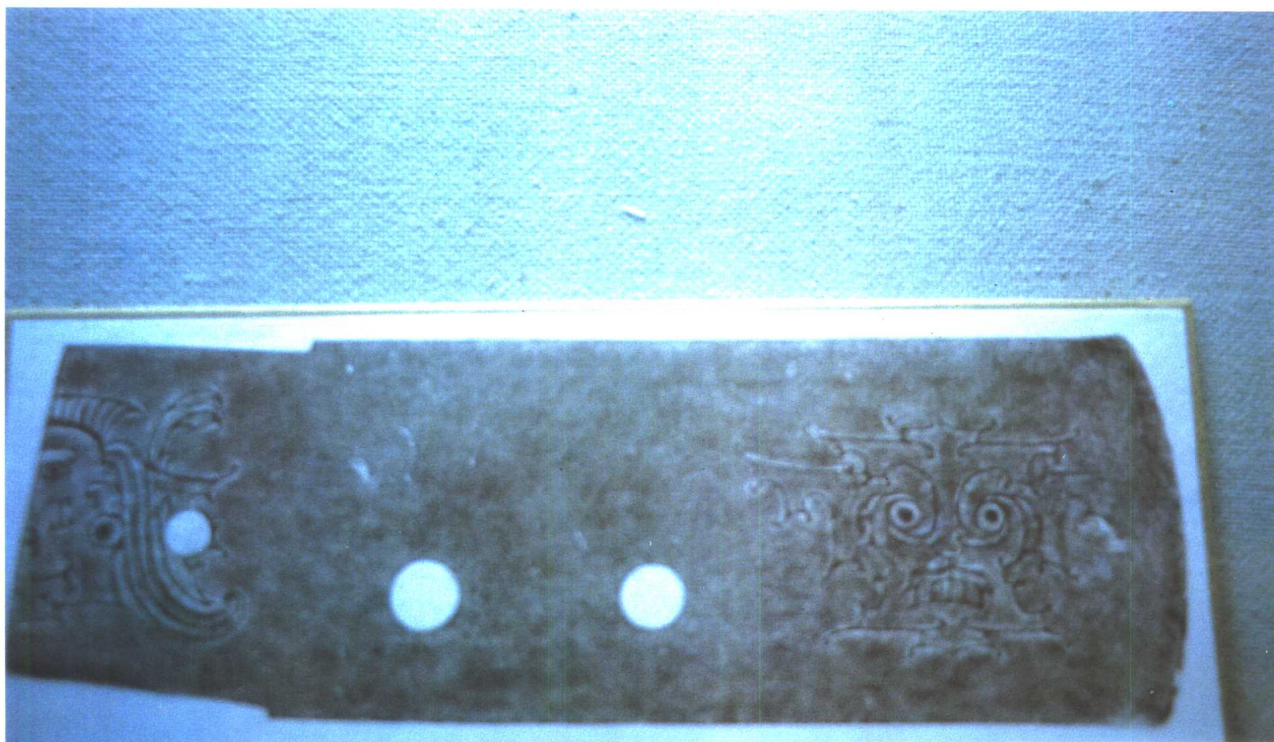
原始社會 浙江 餘杭瑤山出土



玉琮

原始社會

江蘇武進出土



人面玉戚

商

上海博物館藏



鸞鳳紋象牙容器

商

上海博物館藏



鷹攫人首玉佩

商

天津藝術博物館藏

青銅時代的祭祀美術

夏、商、周三個王朝分別由姒姓、子姓、姬姓這三個不同的氏族所建立，各有自己的祖先誕生神話，以血緣紐帶維繫本氏族集團命運的興衰。但這三個異族王朝在歷史演進過程中都在青銅文化上表現出驚人的相關性，因此歷史上又稱為青銅時代。青銅文明在三代的突出功能在於製造與政治權力相關的器物，《左傳》解釋這種文明說：“國之大事，在祀與戎”。三代考古的收穫相對地集中在擔負祭祀功能的青銅禮器和用於軍事的青銅兵器上，“祀”與“戎”二者一旦具體為國之大事時，又是以與天地人神溝通手段的佔有為目的的。楚子問鼎的故事之所以屢經傳述，是因為對九鼎的佔有即是對通天手段的佔有。因此，祀與戎既是國家政治，又是國家宗教，這一點從青銅禮器和兵器動物紋樣的一致性上可獲得鮮明的印象。

青銅器以動物作為紋飾在殷商已發展到了高峰，剔地突起的獸面紋據有突出的地位，紋樣的母題似可與良渚玉器發生聯繫。在鼎盛期的青銅器上，動物紋樣已經作了十分豐富的變化。以獸面紋為母題，演化出饕餮紋、蕉葉饕餮紋等多種圖樣。如龍一足的夔紋按不同裝飾面而有兩頭夔紋、三角夔紋、夔龍紋、夔鳳紋。形象略同夔的龍紋又細分出兩尾龍紋、蟠龍紋、虺紋等。此外還有鴟紋、蟬紋、鳳紋、象紋、牛紋、虎紋等，種類繁多。這些動物紋樣一些是自然界中可指名的動物，另有一些是在早期文獻中指為神獸的動物，將這些動物形象施刻於青銅彝器上，其功能在於通過動物來溝通天地神人之間的聯繫，裝飾的意義取其次。關於這方面，《左傳·宣公三年》有一段文字值得注意：

“昔夏之方有德也，遠方圖物，貢金九牧，鑄鼎象物，百物而為之備，使民知神奸。故民入川澤山林，不逢不若，魑魅魍魎，莫能逢之，用能協於上下，以承天休。”

《左傳》這段文字大意是說，夏人鑄各類動物形象於銅鼎上，目的是助夏人“協於上下”，也就是溝通天地。文中的“圖物”、“象物”，根據出土的青銅禮器上鑄刻的動物紋樣來比較，所指即是助巫覡通天地之動物。中國古史文明中常有帝王殺牲祭祀的作法，這實際上是實現天地神人相交通的一種方式。商周青銅器上如此發達的動物紋樣，其圖像學上的意義正在於“用能協於上下，以承天休”的宗教特性。

商周青銅器另有一種人獸共生的特殊圖樣，或叫人獸合體紋。獸肖虎，張口，人頭處在獸口之下。日本泉屋博古館和巴黎 Cernuschi 博物館收藏的兩件肖生卣，通體為坐虎形，虎身飾夔龍紋，口大張，虎口下雕鑄一人，雙手伏於虎身，雙足踏虎爪上，人獸作親密相抱狀。美國弗利爾美術館收藏的一件青銅觥和一把青銅刀，均為商代晚期的器物，觥體作鴟形，在觥的後足上雕鑄人形，上有獸首。青銅刀的人獸紋樣飾於刀背，人頭置於獸口之中。安徽阜南出土的青銅尊，安陽殷墟婦好墓出土的一件銅鉞和一件銅鼎耳均鑄人獸紋樣，作雙獸張口對稱的形式，在張開的獸口之間作蹲踞的人形或簡化的人面。上述人獸共生紋樣都出現在禮器和兵器之上，用《呂氏春秋》關於“食人未咽”的饕餮紋來解釋顯然與青銅禮器作為“絕天地通”的祭祀功能不十分切合。（羅振玉解作“一獸攫人欲啖狀”，容庚稱之為“饕餮食人卣”，均是從人獸敵對的角度來理解的）觀察這些器物和人獸的關係，人頭置於獸口之下或旁邊，確切地說是在表現人獸的親近，而少敵對。與人相伴的龍虎形獸，在中國古代先民眼中是一種天獸，這種觀念至遲在新石器時期已經形成。河南濮陽和湖北黃梅新石器遺址考古發現有用蚌殼和鵝卵石擺成的龍虎形象，已說明中國很早就對龍虎的飛升能力有了認識。美國弗利爾美術館藏龍山文化玉虎人頭紋刀上，人頭處在虎口處，已經是御獸升天觀念的成熟形式。商周是這種觀念的流行期，駕御龍虎飛升的雕刻和繪畫在墓葬中出土有多件。洛陽戰國墓出土的騎虎玉人，長沙陳家大山和子彈庫楚墓出土的兩件人物龍鳳帛畫表現的就是御獸升天的觀念。在子彈庫帛畫出土之前，同墓曾出土過一方繪畫，上繪十二神，圖像和文字內容與巫覡的關係十分清楚。（參見林巳奈夫：《長沙出土楚帛書 十二神之由來》，《東方學報》第四十二期，1971 年）商周青銅器紋樣中大量的龍虎紋樣，足以說明這類神獸具有助人溝通天地的能力。西方有些人類學家還注意到環太平洋民族中廣泛存在人形與張開獸口共存的裝飾紋樣，並把張開的獸口解釋為天與地兩個世界的象徵。處在獸口間的人即是由動物“協於上下”的巫師。（參見 Nelson I. Wu: Chinese and Indian Architecture, New York, 1963; 張光直：《美術、神話和巫術》）在商周，巫覡擔負著代表王族與天地溝通的使命，人獸紋施刻在商王朝宮廷禮器上，反映了商周宗教祭祀中動物助巫師與天地通的密切關係。

古代巫師與天地通的宗教儀式如何進行？以前僅能從《左傳》、《楚辭》等稍晚的文獻中略作推論，沒有可信的實物及形象資料予以印證。1986年，四川廣漢三星堆發現了祭祀坑埋藏的青銅立人、青銅面具，相伴出土的還有用作祭祀的金杖、青銅禮器、兵器、青銅神樹和玉器等，總計四十餘種二百多件（見表）。

三星堆祭祀坑主要器物表：

器 物 名	數 量	器 物 名	數 量
大型縱目面具	1	中型縱目面具	2
大型人物立像	1	小型人物立像	1
大型閉目面具	1	中小型閉目面具	21
等身人物頭像	41	跪坐人物像	9
大 鳥 頭	1	金 杖	1
神 樹	3	爬龍柱形器	1
鬼 面	9	龍虎尊等各類青銅器	17
戈	45	琖	約 100

這些出土物相互之間均有聯繫，從器物製作的精美及出土的情形看，不屬陪葬品，更像是地面大型祭祀儀式的用品，因某種原因臨時埋藏起來。考古學界有一種意見認為，三星堆出土物屬於蜀王宮廷祭祀儀式的全套用具，並根據出土物種類作了想像性復原，復原後的祭祀場面取對稱式的佈局。

暫且不論復原圖中各類器物的組合關係是否符合歷史的原貌，至少有以下幾類出土物值得注意：一、等人身高的青銅人像和各類青銅面具；二、魚鳥人面紋金杖；三、青銅鳥頭；四、青銅神樹；五、刻有祭祀場面的石邊璋。

三星堆出土品中最引人注目的是青銅人物立像和大小不同的人物頭像及面具。人物立像身高 1.72 米，連底座通高 2.60 米，頭上作冠，大目闊嘴，長臉方頤，雙手過肩於胸前握成圈形。原有握物相貫，交領長袍和基座上飾有陰線鳥紋和蠶目紋。這尊立像處於復原圖的前列中央位置，是祭祀場面中唯一的全身人物立像。在數量眾多的青銅人面中有一大二小三件雙目向前縱突的面具，小的大於真人，大的一件橫闊達 1.40 米，雙眼如蟹目逼出眼眶，給人以怪異和威懾之感，面部造型與青銅

立像面具相同。這種誇張雙眼的青銅人像不見於中原商周銅器，屬於中原文化以外的古代蜀國的青銅文化。若將青銅縱目平面化，則與青銅立像座上的蠶目紋和殷商甲骨文的“蜀”字相對應，線索在古代蜀國的歷史傳說中。按《蜀王本紀》：

“蜀之王先名蠶叢，後代曰柏灌，後者曰魚鳧。此三代各數百歲，皆神化不死，其民亦頗隨王去。魚鳧田於湔山得僊，今廟祀之於湔。”

蜀王世係從蠶叢氏起，傳三代至魚鳧，同屬一個氏族，也一定崇拜同一祖先。關於蠶叢氏，晉代蜀人常璩《華陽國志·蜀志》專有描述：

“有蜀侯蠶叢，其目縱，始稱王，死作石棺石槨，國人從之，故俗以石棺槨為縱目人塚也。”

蜀王蠶叢以縱目為其特點，在青銅紋樣中簡化為蠶目紋，在甲骨文中為蜀字的象形。這樣就構成了由三星堆雙目縱突的青銅人面到蠶目紋到甲骨文的邏輯關係，巨大尺度的縱目青銅人面應屬後代祭祀蠶叢的仿擬形象。蠶叢以下的柏灌、魚鳧二王名都屬水鳥，大概是以河鳥作為圖騰徽號的氏族。三星堆出土品中有一件青銅大鳥頭，高 40.30 厘米，形象近於河鵜（古稱魚鳧），是一件具有標誌性的形象。與此相關的實物是金杖。金杖長 1.42 米，重 500 克，用陰線刻出一組紋樣：前端為頭上著冠的人面，造型與青銅人面相同，中部為兩頭相對的魚鳧，下端是兩尾魚。在魚鳧和魚之間由雙箭貫連，箭頭沒入魚背，箭羽在人面一方。這組紋樣本身具有祈求漁獵豐收的巫術意味，人面代表著巫師，魚鳧則是氏族圖騰的標誌。金杖紋樣給予了明確的暗示，即三星堆遺物是屬蜀第三代魚鳧王的祭祀用品，數十件青銅面具及頭像屬於王室祭祀儀式的用物。

魚鳧王舉行如此盛大的祭祀活動最重要的目的也在於與天地通。三星堆遺物中有三件青銅神樹，或稱神木，也是一大二小的配置。神木下有山形基座，有主幹有分枝，高達 4 米，枝頭上停歇多隻魚鳧形的水鳥。在《山海經》、《淮南子》等早期文獻中，山和樹都是人與神相溝通的工具，有地柱、天梯之說，傳說黃帝和太皞都曾援木“所自上下”。三星堆另有一件石璋，分層刻出舞蹈狀的人物，頭上有冠飾，足下刻繪起伏的山巒，其用意同樣是表達“群巫所從上下”的通神觀念。神屬天，民屬地，二者之間的交通靠的是巫覡的祭祀。三星堆種類齊備的祭具完整地表達了古代蜀民的宗教觀。