

余杭博物馆 良渚博物院 宁波博物馆 编

良渚玉韵

良渚文化玉器精品



宁波出版社

图书在版编目（C I P）数据

良渚玉韵 / 余杭博物馆，良渚博物院，宁波博物馆

编. — 宁波：宁波出版社，2012.7

ISBN 978-7-5526-0359-0

I. ①良… II. ①余… ②良… ③宁… III. ①良渚文
化—古玉器—研究 IV. ①K876.84

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 151369 号

良渚玉韵：良渚文化玉器精品

编 者：余杭博物馆 良渚博物院 宁波博物馆

出版发行：宁波出版社

宁波市甬江大道 1 号宁波书城 8 号楼 邮编：315040

责任编辑：沈建国

印 刷：宁波报业印刷发展有限公司

开 本：889mm×1194mm 1/16

印 张：12.5

字 数：170 千

版次印次：2012 年 7 月第 1 版第 1 次印刷

标准书号：ISBN978-7-5526-0359-0

定 价：180.00 元

目 录

前 言	1
良渚文化玉器概述	3
文明曙光——良渚文化	17
神圣精致——良渚文化玉器	25
巧夺天工——玉器加工工艺	165
结 语	181
图版目录	182
后 记	187

前 言

五千年前，钱塘江北岸、太湖之滨，良渚先民跨过一道时代的分水岭：他们走出了蛮荒，迈进了文明，创造出彪炳千秋的良渚文化，令世界瞩目！

良渚文化玉器为良渚先民所创造的物质文化和精神文化之精髓，达到了中国史前玉文化的最高峰。其数量之多、种类之全、制作之精，为中国同时期各大区系类型考古学文化所绝无仅有，特别是其蔚为大观的用玉制度成为见证中国古代礼制形成过程及中华五千年文明的重要实证。

良渚文化玉器精品展通过 123 件（组）良渚文化玉器精品，向观众全面展示良渚文化玉器的辉煌与神圣，深度诠释良渚文明博大内涵，使宁波市民能真切感受良渚文化的悠久历史和独特魅力。相信此次展览必将进一步推动宁波与余杭两地的文化交流。



良渚文化玉器概述

/ 蒋卫东



图一 绿松石



图一 软玉



图一 滑玉



图一 叶蜡石



图一 萤石



图一 蛇纹石

主要分布在长江下游环太湖地区的良渚文化，是中国境内公元前3300—前2300年间新石器时代晚期重要的区系类型考古学文化。它承继崧泽文化发展演化而来，是长江下游新石器时代文化发展的高峰期。良渚文化有发达的犁耕稻作农业和以精美玉器、陶器、漆器、丝织品为代表的专门化手工业。它们创造出丰富的物质财富，导致人口的快速增长和社会等级的急剧分化，形成了金字塔形的社会结构和规范化的礼制。显贵者阶层对祀神场所和宗教艺术品的独占，表明已出现垄断性的神权，并出现了与之相关的“连字成句”、具有文字特征的刻画符号。以莫角山为核心的良渚古城构成一个具有早期都邑与初期城市特征的大型聚落，其规模、布局、配置以及耗费大量人力营建起来的诸多特大型公共工程，都充分显示出一种凌驾于神权之上的集中性的政治权力——王权的存在，从而实证着文明时代的到来。良渚文化是中华文明多元起源的重要实证。

玉器是良渚文化最重要的文化因子。作为物质技术与观念信仰结晶的良渚文化玉器，渗透着宗教、政治、军事、文化、礼制、经济等诸方面的重要内容，与中华文明起源阶段社会等级的分野、集中权力的形成、礼制的规范化、大规模社会资源的调度、大型土木工程的营建以及“天人合一”东方理念的形成，都有着密切的关联。所以，良渚文化是中国新石器时代晚期第一个玉器制作与使用高峰期中最杰出的代表，是绵延万年而不绝的中华玉文化的重要节点。正是以良渚文化为代表的新石器时代晚期这种宗教用途与社会政治、人伦功能并重的用玉制度，赋予了玉与玉器“礼”的内核，才使得玉与玉器全面脱离了“形而下者谓之器”的命运，荷载起“形而上者谓之道”的社会政治和精神文化内涵，从而成就了中华玉文化生生不息的神话。

一

良渚文化玉器的原料，经矿物学的研究显示，主要是透闪石—阳起石系列软玉，同时也有少量份额的蛇纹石、叶蜡石、萤石、绿松石、玛瑙等似玉美石（图一）。

良渚文化玉器，尤其是透闪石—阳起石系列软玉制品，常呈现出色彩丰富的外观，造成这种状况的主要原因在于玉料自身矿物与结构的差异和入埋后受沁程度的深浅。种种迹象表明，良渚文化时期已能有意识地分辨玉料，选用不同质地、色泽的玉料制琢不同的玉器器类。良渚软玉的性状虽然相当丰富和繁杂，但仍可以依器类而作选择，大致归纳出两大类。

一类质地细腻纯净，密度较高，含杂质和杂色较少。未受沁时，呈半透明的淡湖绿或绿色。江苏吴县张陵山四号墓出土的玉琮、上海青浦福泉山遗址九号墓出土的玉琮、浙江平湖戴墓墩遗址出土的玉琮、海盐龙潭港遗址出土的玉梳背和玉锥形器等玉器都基本保持着玉料原有的色泽与半透明度。受沁后，随着玉料堆积密度的降低与显微结构的疏松，造成光线的漫射，逐渐白化变成不透明的白色或黄白色，即所谓的“鸡骨白”或“象牙黄”。这类玉料多用以制琢琮、钺、璜、三叉形器、玉梳背等器类。良渚遗址由于近山，土壤略呈酸性，因而出土绝大多数玉器都呈现出不同程度的白化现象（图二）。

另一类玉料所含杂色和杂质明显多于前一类。未受沁时，呈墨绿色。受沁后，器表常呈现出由乳白色网状纹理与浓淡不一的色块构成的斑杂画面。受沁后不呈“鸡骨白”为此类玉料最根本的特征（图三）。这一类玉料主要被选用以制琢璧和良渚文化晚期的高节琮等一些器型。有研究者认为：这种由人为因素特意造成的玉料选用上的差异体现了玉材品位的等级差异。

近年来，随着江苏溧阳小梅岭玉矿的发现以及江苏句容丁沙地遗址、浙江良渚塘山遗址、德清杨墩遗址等可能为制玉作坊遗址的陆续发现，再结合文献中的相关记载（《山海经》将天目山称为“浮玉之山”，其旁的会稽山、句余山“多金玉”。《尚书·禹贡》提到东南“扬州”的贡奉中有“瑶”、“琨”之类的玉石。《尚书·顾命》有越地产“越玉”之说），



图二 微沁：新地里 M109：6 玉环图



图二 浅沁：瑶山 M2：1 玉梳背



图二 未沁：平湖戴墓墩遗址出土玉琮



图二 中沁：瑶山 M9：4 镯式琮



图二 深沁：反山 M12：87 玉柱形器 图二 烈沁：反山 M23：35 玉端饰



图三 微沁：余墩庙 M12: 16 玉璧



图三 浅沁：新地里 M73: 21 玉璧



图三 中沁：反山 M20: 170 玉璧



图三 深沁：汇观山 M4: 3 玉璧



图三 烈沁：长明桥出土玉璧

学术界大抵都已接受良渚文化玉料属就地取材，产自本地区天目山脉、宜溧山脉和茅山山脉的观点。

二

“玉不琢，不成器”，良渚文化玉器的制作工艺，以人力控制质地坚硬的解玉砂作磋磨运行为主要特征，借用《诗经》中“它山之石，可以攻玉”的诗句，我们也将中国新石器时代的制玉工艺笼统地概括为“以石攻玉”的阶段。良渚文化玉器的制琢工具虽然跟现代大相径庭，但解玉砂制作、开玉解料、磋切成坯、钻孔打眼、琢纹刻花、研磨抛光等工序应大致接近。

以人力控制质地坚硬的解玉砂作磋磨运行的间接磨擦法的制玉工艺，虽然早在公元前 4000 年前，便已为中国境内各大区系类型考古学文化所普遍采用，并且成为日后中国制玉工艺的核心技术，但在前金属的新石器时代，将这一技术发挥至最高水平的，当属良渚文化。良渚文化平面面积最大的玉璧，不仅直径超过 26 厘米，而且器形圆整平滑。最小的镶嵌玉粒，宽度虽不足 0.2 厘米，但顶面与侧面却都经过细致抛磨。最高的玉琮，双面管钻而成的中孔高度接近 50 厘米（英国大英博物馆所藏良渚文化玉琮高度为 49.5 厘米，是目前所知高度最高的良渚玉器）。浙江桐乡新地里遗址一〇九号墓半环形玉器由两次管钻套出的宽环裁割而成，器壁厚仅 0.1—0.35 厘米。汇观山遗址二号墓琮式镯，在宽仅 0.35 厘米的凸棱上竟然镌刻了 12 条细密的凹弦纹（图四）。反山墓地十二号墓几件玉器上纹饰繁缛，线条纤细如毫，犹如微雕，如十二号墓“琮王”的四个竖槽内，琢刻有 8 个高仅约 3 厘米、宽仅约 4 厘米的完整神人兽面复合图像（图五）。反山墓地出土的全器“满花”的琢纹玉器、通体浑圆的圆球形“泡珠”（图六）以及边壁很薄的喇叭形玉管，凡此种种，都未见于同时期中国其他各大区系类型考古学文化，显示出良渚文化在玉器切割成型、管钻成孔、纹饰雕琢、研磨抛光等诸多工艺环节上极为高超的工艺水平和艺术想象力，代表着中

国新石器时代玉器制作和使用的最高成就。

目前学术界对于良渚文化玉器制琢工艺中的某些环节仍存有争议。争议之一是有无“砣”的问题。一些良渚文化玉器表面存留的类似等径圆的圆弧状切割痕迹，被分别读识为“以筋、弦等柔性物件作弧形运动为特征的线切割”或“砣切割”。近年来，诸多证据显示良渚文化治玉过程中使用了在快轮制陶基础上发展起来的原始机械装置，其中以管钻机械最具代表性。然而在玉料的切割与琢纹阶段，虽然不能排除使用机械装置的可能性，但尚未发现有明确使用“砣”的痕迹。仔细观察，良渚玉器上保留的弧形切割痕迹与商周时期砣切割痕迹有明显差别：良渚文化弧形切割痕迹呈弧形抛物线状，切割后留下的台痕较柔和，位于切割方向的内弧；而商周砣切割遗留下等径圆形状的痕迹，切割后留下的台痕多生硬，位于切割方向的外弧。由此判断良渚文化玉器上的绝大多数弧形切割痕迹都是线切割的杰作。线切割还被用于拉割玉镯中孔等直径较大的穿孔和透雕纹饰。除线切割外，良渚文化玉器表面也常见到以片状硬性物件运动为特征的锯切割痕迹。线切割和锯切割是良渚文化时期为了最大限度地节省玉料和提高效率而采用的行之有效的解玉手段。

争论之二是琢刻纹饰的工具问题。良渚文化玉器的纹饰琢刻方式有浅浮雕结合阴线刻、透雕结合阴线刻和纯粹的阴线刻等。至于琢纹工具，曾有鲨鱼牙齿、燧石小刻刀和天然钻石等多种见解，虽然近来多数人已接受高硬度的燧石器为良渚文化玉器主要琢纹工具的观点，但对于琢纹的具体工艺与过程仍见仁见智。出土良渚文化玉器中素面无纹的占绝大多数，表示纹饰的琢刻并非一般人都能胜任。反山十二号墓几件玉器上琢刻的完整的神人兽面复合图像（“神徽”），高约3厘米、宽约4厘米，纹饰繁缛，线条纤细如毫。如此的鬼斧神工在现代似乎也只有微雕大师才堪胜任。因此，也有学者认为雕琢玉器在良渚文化时期是既高、精、尖又神圣、神秘的技术，



图四 汇观山二号墓铜式琮纹饰细部
(凸棱上刻12道凹弦纹)



图五 反山十二号墓“琮王”上的
“神徽”图像



图六 反山十五号墓圆球形“泡珠”



图七 桐乡新地里 137 号墓玉琮套戴在墓主手腕上

很可能只有少数特殊身份的人才有资格参与。良渚文化时期可能存在两种玉工，普通玉工从事开矿、解料、成型和磨制粗坯的工作，而具有特殊身份的显贵者则垄断琢纹的资格和技术。

三

良渚玉器目前已知的种类有琮、璧、钺、璜、环、镯、玦、梳背、带钩、镰、匕、勺、镇、纺轮、三叉形器、锥形器、柱形器、半圆形器、月牙形器、圆牌、牌饰、钺端饰、钺尾饰、“耘田器”、杖端饰、端饰、器座、器纽、柄形器、弹形饰、条形饰、半瓣形饰、管、珠、坠、串饰、人、蛙、鸟、鱼、龟、蝉、镶嵌片等四十余种。

依照出土情形和器物形制两方面的差异，良渚玉器可以区分为单体件与复合件两大类。单体件顾名思义指器型完整、使用时不需要跟其他器件复合就具有独立功能的玉器。而复合件则相对于单体件而言，专指那些与其他器件复合后才具有完整功能的玉部件。

良渚文化单体件玉器的种类并不丰富，仅有琮、璧、玦、镯、勺、匕等少数器类。

琮：良渚玉器中最具形体创意和体量最大的代表性器类，由圆筒形的镯演化而来。瑶山 M9：4 玉琮是良渚玉琮的早期形制，呈圆筒形，外壁四块长方形凸面上琢刻相同的兽面纹饰。绝大多数圆筒形玉琮外壁的长方形凸面都为四块，但汇观山 M2：34 琮式镯却有五块，说明早期玉琮的形体尚未固定，与琮式镯尚难分野。随后，琮由圆筒形向方柱体演变，并开始出现纹饰分节的现象，其间变化过程较为清晰。瑶山 M10：19 玉琮四角已出现大于九十度的折角，余杭博物馆编号 2784（出于瑶山十二号墓）的玉琮四角已略等于九十度。不过，即便形体已达到标准“内圆外方”的方柱体玉琮，仍有作手镯使用的，新地里 M137：8 玉琮出土时就套戴在女性墓主的左手腕骨上（图七）。瑶山、反山的多数玉琮从形体和出土位置看，

也不能排除作为手镯的可能性。不过，反山十二号墓“琮王”重达6.5公斤，孔径仅4.9厘米，出于墓主头端。显示由镯异化而来的琮至少在良渚文化中期早段已开始摆脱手镯形体和功能的限制，而异化为一种具有独特形体、特定功能的玉器。高节琮作为良渚文化晚期玉琮的主要形态，更明确宣告了琮与镯的分道扬镳。



图八 反山二十三号墓玉璧叠放情形

璧：良渚文化玉器中单位面积最大的器种，由宽扁形玉环或玉镯沿着外径变大、孔径变小的趋势演变而来，至良渚文化中期形成成熟的器型。与琮追求高度、忽略细节的演变趋势不同，璧自早到晚的嬗变体现出追求圆大和精致并重的趋势，显示出璧在良渚文化中的地位有一逐步提升的过程。良渚文化玉璧的出土数量远比琮多，反山出土玉璧125件，是璧出土数量最大的一宗，其中二十三号墓出土54件（图八）、二十号墓出土42件、十四号墓出土26件。墓葬内出土的玉璧常有精致与粗糙之分。大型显贵者墓葬中单独放置于墓主腹、胸部的一两件玉璧圆整光滑、制作精细，而成堆叠放的璧则都显粗糙，有边缘不周整、厚薄不均匀、切割痕迹明显等现象。这种大量随葬玉璧以及琮、璧形体逐渐增高变大的现象，强烈地表现出显贵者阶层最大限度占有玉料的愿望，而与这种愿望相对应的主要是一种财富的观念。

限于篇幅，对玦、镯、勺、匕等其他单体件玉器就不再详作疏解，但良渚文化玉器中也不乏这方面的精品，瑶山十二号墓的刻纹玉勺和玉匕都是此类玉器中仅见的佼佼者。

其他种类的良渚文化玉器多数属于复合件。依形制与复合形式的差异可将它们再分为组装件、组佩件、穿缀件和镶嵌件四类。凸榫、卯眼、凹槽、销钉孔、穿孔、钻眼以及未经抛光的粗糙面等都是复合件玉器最基本的形体特征。

组装件玉器跟其他物件的复合主要在立面上利用榫卯套接或镶嵌等形



图九 瑶山 M7 : 26 玉三叉形器



图十 反山十七号墓玉梳背，顶端的弓字形凹凸与下部的兽面纹，构成一幅完整的神人兽面复合图像

式完成，是构成完整器物立体造型不可或缺的有机组成。钺、梳背、锥形器、三叉形器、纺轮等十余种器类属组装件。

钺：是最早利用考古迹象复原的复合件。反山十四号墓发掘时，发现呈条带状分布的 96 颗镶嵌玉粒将玉钺与上下两件带卯眼结构的玉器连接为一体，从而复原了由钺身、冠饰、端饰三部件玉器以及连接它们的有机质柄具组成的完备玉钺。不过，安柄时没有配置冠饰与端饰的玉钺仍居多数。良渚文化玉钺的器形自早到晚有加长变薄的趋势。上海福泉山 M9 : 16 玉钺，属良渚文化晚期，高 31.3 厘米，厚仅 0.3 厘米，被认为是向玉圭演变的玉钺形式。

三叉形器：因器物上端有并列三叉的造型得名，目前发掘品仅见于浙江余杭和桐乡两地，在墓葬中都出于死者头部。中叉有上下贯通的穿孔，部分中叉上还相接一枚长玉管。良渚文化玉三叉形器早期中叉低于两侧叉，两面均平或一面平一面微弧凸（图九）。中期后中叉逐渐与两侧叉齐平，正面微弧凸，背面减地，在三叉上部和中叉下部，分别琢出四块有竖向穿孔的方形凸块。目前良渚遗址出土的三叉形器都为软玉制品，叶蜡石质的三叉形器仅见于桐乡，中叉向下凸出呈台阶状，体现出鲜明的地域特色。

梳背：反山墓地发掘时因其造型跟“神徽”像中神人的羽冠较为相似，命名为“冠状饰”。1999 年海盐周家浜遗址三十号墓中镶嵌“冠状饰”的象牙梳的出土，表明这类器物实为镶嵌于有机质材料制成的梳子脊背上的玉梳背，因而更名玉梳背。玉梳背的形制经历了顶端由平直到中央有圆弧形凹凸，再到中央有弓字形凹凸、两侧边与榫部整体呈节节内收之势的演变过程。琢刻纹饰的玉梳背较为少见，主要出土于反山、瑶山等高等级显贵者墓地（图十）。反山十五号墓与十六号墓两件透雕玉梳背，构图巧妙、琢纹精致，堪称良渚文化玉器高超制琢技艺的绝妙代表。玉梳背是将其底榫部插嵌到梳脊顶端掏挖的凹槽内来完成跟梳子的复合，因此绝大多数玉

梳背的底部或扁榫上都钻有 2-5 个均衡分布的横向销钉孔。

锥形器：是良渚文化玉器中较特殊的一类，见于大中小各等级墓葬，跟管、珠一样是良渚玉器中最普及和最平民化的玉器器类。但玉锥形器的使用仍有很明显的等级烙印，如琢纹或集束状的锥形器都只见于等级身份较高的显贵者墓葬。反山十二号墓、二十号墓集束状锥形器都各为 9 件，是集束状锥形器中规格最高的组合，其中居中一件琢刻简化的神人兽面复合图像，其余 8 件光素无纹（图十一）。锥形器分横截面圆形与方形两种形制，其中方形锥形器最初由于琢纹的需要从圆形变异而来，良渚文化早、中期的方形锥形器都琢刻有纹饰。晚期方形光素锥形器大为流行，数量不让圆形，晚期末段最常见底榫部没有钻眼的锥形器。琢纹锥形器晚期的形制和纹饰不及早、中期规范，个别形体异常高大，甚至还出现了纹饰琢刻错误的个例。新地里 M73：15 玉锥形器通高 33 厘米，但琢纹非常简约，连神人的圆眼也省减了。

组佩件玉器的基本造型特征是有可供穿系连缀的上下或前后贯穿的钻孔。良渚文化玉器中可确定为组佩件的主要有璜、管、珠、坠、带钩、鱼和部分牌饰等。

璜：是环太湖地区新石器时代最富特征的组佩件玉器，从马家浜文化经崧泽文化到良渚文化，其器形经历了条形璜→桥形璜→半壁形璜的演变过程。在马家浜文化和崧泽文化时期，璜大多单独穿绳引线勒系于颈部作为佩饰。良渚文化时期考古迹象显示，璜的组佩方式和佩挂形式都较以往有了明显的改变，跟管、珠等组佩件玉器共同穿系连缀成组玉佩的现象已相当普遍，而一座墓葬中多璜共出的现象跟后世多璜组玉佩间的关系也值得思量。反山十六号墓出土的透雕玉璜与瑶山十一号墓出土的龙首纹玉璜都是璜中罕见的精品。

串饰：除了由璜跟管、珠等共同穿系连缀的佩饰外，良渚文化时期更



图十一 反山二十号墓集束状锥形器的出土情形



图十二 瑶山七号墓由 114 颗玉管穿系而成的玉管串 (M7 : 28) 出土情形

多见由数量不等的珠、管直接组串形成的串饰和由管、珠、坠等组佩件玉器组串而成的串饰，这些串饰主要作为人体某一部位的装饰性佩挂饰。从出土位置看，复合璜的串饰主要佩挂在颈部作为胸饰；复合玉坠的串饰有佩挂于颈部作胸饰的，也见佩戴在腕部作手饰的；而单纯由珠、管组串而成的串饰既见胸饰（图十二），又见手饰，还见缠戴在腿部的链饰。瑶山十二号墓出土的玉串饰（余杭博物馆编号 2826、2-279）由数十件琢刻兽面纹的玉管组串而成，是单纯以玉管组成的串饰中最华丽精美的。

圆牌：是组佩件玉器中较特殊的一类，器形常呈环或块状。块到良渚时期形制与功能都有所分化，除作耳饰使用的单体件块外，还有一类在与块口相对一侧钻琢小孔的块状牌饰，常跟环状圆牌等组串成佩挂饰。瑶山一号墓与反山二十二号墓的玉圆牌出土时都呈近垂直的一线，出土部位在腹部，说明这种由多件玉圆牌组成的组玉佩的复合与佩挂方式并不局限于圆圈的形式。反山 M22 : 26 由 6 件一端钻琢小孔、另一端边缘琢刻一对龙首纹的环状圆牌组成，出土时呈一直线。

穿缀件玉器专指以穿绳引线缝纫、连缀为主要方法来跟其他器件复合成器的玉器件，它最基本的形体特征是平直或凹弧的粗糙底面上有牛鼻形隧孔。在穿缀件玉器中，半圆形器、月牙形饰、半瓣形饰、半球形或球形珠等多成组出土，而牌饰、鸟、龟、蝉等多单件出土。

半圆形器：一种只出于等级很高墓葬中的穿缀件玉器，形体有大小之别。大者多出于头部，反山四座墓葬各出一套，每套 4 件，质料与形制大小相同，以大致相等的间距围成一圈，发掘者认为是一种冠饰。但反山二十号墓平面图反映，这种半圆形器和梳背、三叉形器等头部玉饰间有不小的位置间距，似乎表明半圆形器作为冠帽上缝缀件的可能性不大。反山十二号墓出土的一组上还琢刻着精美的兽面纹饰。小的半圆形器都成组出在腹部下方，数目也不拘于 4 件，从出土状况分析应是一种有机质立体物件侧面的缝缀件。

良渚文化穿缀件玉器中也常见令人叹为观止的作品。瑶山 M10：20 玉牌饰牌体下半部采用高浮雕与阴线刻划琢刻出兽面，上部则用浅浮雕结合阴线刻划琢刻出凌驾于兽面之上的神人头像，将神人与兽面巧妙地组合起来，堪称良渚文化玉器中构图精妙的绝品（图十三）。此外，鸟、龟、蝉等动物形穿缀件玉器同样精致美妙。不过，良渚文化玉鸟取像于鸽雀类性情温顺的飞禽，跟红山文化、凌家滩文化、石家河文化的玉鸟多取像于鹰隼等猛禽形成强烈对照。

镶嵌件玉器专指那些跟其他物件在平面上采用镶嵌形式完成复合的、以片状为形体特征的玉粒与玉片。与穿缀件玉器复合的对象主要是皮革帛缁类的软性有机质物件不同，镶嵌件玉器复合的对象主要是木、骨、牙等硬性有机质物件（图十四）。良渚文化时期，后世玉器镶嵌工艺中流行的玉漆镶嵌、玉与象牙或骨器的镶嵌、玉石互嵌等工艺都已出现，镶嵌技法主要有平面粘贴和凹窝粘嵌两种。良渚文化晚期底面凹弧镶嵌玉片的出现表明良渚玉器镶嵌工艺已突破平面镶嵌的瓶颈，开始出现和使用弧面镶嵌的工艺，此工艺无疑是好川类型文化中圆柱面玉器镶嵌工艺的先声。新地里 M140:5 的一组共 8 片玉镶嵌片均为翠色绿松石，玉片正面略弧凸，抛光精细，背面略凹弧，未经抛光，质料和形制都是良渚晚期镶嵌件玉片的典型代表。

四

良渚文化玉器上的纹饰，早期主要是龙首纹，显示出江淮地区玉器对良渚文化的影响。龙首纹主要琢刻在圆形环、镯状玉器的外缘（图十五），也有个别圆雕作品。元代朱德润《古玉图》中收录一件琢刻五个龙首纹的玉镯，定名“蚩尤环”。良渚文化中期以后龙首纹逐渐淡出，表明良渚文化玉器对外来因素的消化已告一段落。

江苏吴县张陵山四号墓玉琮与浙江余杭瑶山一些玉器上卵目獠牙兽面



图十三 瑶山十号墓牌饰



图十四 反山十二号墓嵌玉圆形器



图十五 瑶山 M1：30 龙首纹镯



图十六 瑶山十二号墓征集玉琮上的神人兽面复合图像（编号 2789）

纹的出现，表明良渚文化自己的玉器纹饰已经成型，不过，也有学者认为兽面纹就是由龙首纹变异而来。兽面纹发展到良渚文化中期早段演化为把冠帽、面容、四肢俱全的神人和卵目獠牙的兽面结合在一起的完整的神人兽面复合图像，即所谓的“神徽”。同时在“神徽”或其简化图像的两侧或下侧出现了飞鸟的形象。玉器纹饰的这一变化在时间上跟琮、璧由类似镯、环的装饰玉器演化为具有神圣功能的特定礼器的过程大致吻合，似乎暗示了这一变化可能蕴涵着社会学意义上的某种重大变革。

神人兽面复合图像及其简化与抽象的图案，是良渚文化中、晚期玉器上最普遍的纹饰内容，并且也成为玉梳背等一些玉器造型的主臬。作为玉器上最常见的纹饰，神人兽面复合图像在良渚中期早段以后就根据载体的不同而产生两种简化和抽象的形式：一种载体为琮、琮式管、锥形器等方柱体式玉器。完整的神人兽面复合图像首先简化为神人面居上、兽面居下的分节格局（图十六），然后进一步简化和省略，到晚期常见由弦纹凸棱、凸鼻和小圆眼构成的神人头像，有的甚至连神人的小圆眼也省略掉，反映出这些载体上纹饰的简化和抽象越来越强调神人的形象，而彻底抹杀兽面。另一种载体为璜、三叉形器、玉梳背等扁平体造型和圆柱形器等造型玉器。神人兽面复合图像的简化和省略恰好跟前者相反，最终突显兽面而隐藏神人形象。从横山二号墓玉柱形器、新地里二十八号墓玉兽面可明显看出这种纹饰与形制高度统一的变化趋势。

除人、鱼、鸟、龟、蝉等一些动物圆雕与龙首纹、绞丝纹、神人兽面及其简化图案以及附属于它的鸟纹、卷云纹外，良渚文化玉器上还见“鸟立坛柱”的图案刻符，载体主要为晚期的璧和高节琮。这种刻符类似白描，轻描浅刻，若隐若现，需要仔细观察才能看到，仿佛是人神交流的密码。典型的“鸟立坛柱”图案由立鸟、高柱、阶梯状高台和台内异形物质四部分组成，见于台北故宫、美国弗利尔艺术馆收藏的玉璧以及北京首都博物馆、

法国吉美美术馆收藏的玉琮，但其省减或变异的版本似也可表达图案的全部含义。浙江省博物馆收藏的出土于余杭安溪百亩山遗址的玉璧，是目前唯一有明确出土地点的刻符玉璧，所刻一面为省减版本的“鸟立坛柱”图案，对称的另一面为一璋形图案（图十七）。

五

良渚文化玉器主要出于显贵者墓葬，其中琢纹玉器更仅见于显贵者墓中。死后将大量与神灵崇拜有密切关系的玉器带入墓内，突显出显贵者与其所崇拜的神灵间实际上存在着密切关系。瑶山、汇观山祭坛与显贵者墓地合二为一的事实则反映出祭鬼（祖）也已成为良渚文化祭坛上不可或缺的重要内容。因此，良渚时期巫、神、鬼（祖）三者之间事实上存在着三位一体、互为感应的互补关系，而联系三者的纽带就是人神共享的祭品——玉礼器。所以，可以相信，在巫术活动较为盛行的史前社会，“以玉事神”应当是良渚文化宗教活动中必不可少的重要内容。玉琮作为跟神人兽面复合图像关系最紧密的器类，其内圆外方的造型反映着“天圆地方”的原始宇宙观，“是天地贯通的象征，也便是贯通天地的一项手段或法器”；玉璧苍碧的质料、浑圆的造型及其与原始“盖天说”间的联系，也表明后世“苍璧礼天”的记载绝不是向壁虚构；玉钺一向被视为军权与王权的象征，但反山十二号墓玉钺器身两面都雕琢着凌驾于飞鸟之上的神人兽面图像，从而成为“国之大事，在祀与戎”和“权力神授”的最有力佐证（图十八）。因此，以琮、璧、钺为代表的良渚文化玉器不仅是神灵崇拜的主要载体，而且极可能还是巫觋通天礼神的法器或媒介，是“人神合一，天人感应”东方理念的外在表现。

然而，良渚文化玉器在成就神圣的同时，也组成了良渚文化社会世俗物质生活中最精致的部分。良渚文化玉器中的不少器类具有人体装饰或日用器具的功能，如镯、环是人的腕饰或臂饰，由璜与管、珠组串而成的串



图十七 余杭区百亩山刻符玉璧



图十七 百亩山刻符玉璧刻符细部



图十八 反山十二号墓玉钺是“王权神授”的最直白表露