









从“崧泽风格”到“良渚模式”

赵辉 / 北京大学考古文博学院

一 问题与方法

上世纪八十年代以来，良渚文化因其接二连三的考古重大发现，不断刷新着研究者对它乃至它所处的那个时代的成见。从那以来，学者们对良渚文化的考察大致有两种角度。一是将其视为这个阶段的整个史前社会发展程度的代表——我称之为“一般进化论”式的研究。另有些人的注意力却被良渚丰富的物质文化遗存所表现出来的种种特殊性所吸引，揣测这些独特表现背后的社会运作也许不同于那个时代其它的地方社会——我称之为“个案”式的或“历史主义”的研究¹。我是持后一种观察角度的少数研究者之一。我曾经对良渚文化的特殊性进行过简单的梳理，其中最为醒目的一项就是良渚文化大量的玉器和陶器等的刻纹图案让人感觉到的极其浓重的宗教气氛²。此后，虽然一直打算再就此做些细致的研究，却一直搁置至今。主要原因是古代社会的宗教、思想这类意识形态的问题固然令人着迷，但正如很多教科书已经指出的，在考古学上仅仅基于物质遗存来讨论这类问题，远较同样根据物质资料复原重建古代社会经济技术、社会组织等领域的研究困难，对于全无文字资料佐证的史前时期而言，尤其如此。

然而，事情也并没有陷入绝境。共享同一个社会生活的人们，有共同的思想乃至思维方式——如伦福儒所说的他们拥有“共有的认知图”³——并且据此创造出来的大量相同或相似的事物。反之，物质文化遗存上的这类相似性，即可看作当时人们的思维定式（mind set）的表达，是依托在物质遗存上的当时人们集体意识的物质表现形式，也即探索良渚社会意识的线索。

不过，在这里是要为探索限制一个范围的。物质资料相似性的集合体也好，思维定式也好，实际上包括了过去的人们关于他的社会和环境所有方面的认知：上至天文地理、宇宙观、下至某种手工制品的制作技术和程序以及产品尺寸规格的程式化概念，都不同程度地蕴含在这批资料之中。面面俱到地讨论它们，既为笔者能力所不逮，也是短短一篇小文容纳不下的。本文仅将探索范围主要放在良渚人的社会信仰方面。落

¹ 赵辉：《中国文明起源研究中的一个基本问题》，严文明、安田喜宪主编《稻作、陶器和都市的起源》第135页，文物出版社，2000年；《考古学关于中国文明起源问题的研究》，北京大学中国考古学研究中心编《古代文明》第2卷，文物出版社，2003年。

² 赵辉：《良渚文化的若干特殊性——论一处中国史前文明的衰落原因》，浙江省文物考古研究所编《良渚文化研究——纪念良渚文化发现六十周年国际学术讨论会文集》第104～119页，科学出版社，1999年。

³ 科林·R·福儒：《考古学理论、方法与实践》第389～391页，中国社会科学院考古研究所译，文物出版社，2004年。

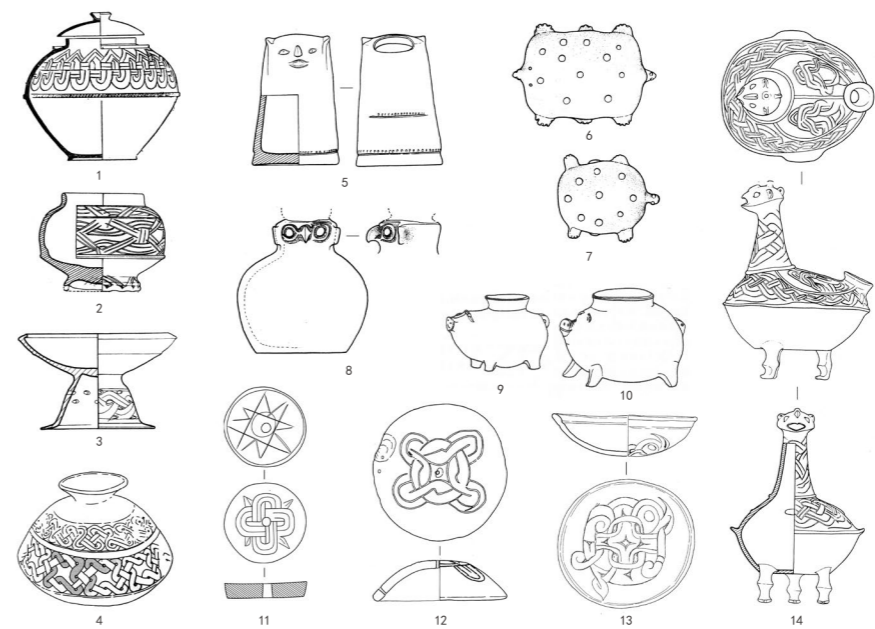


图1：崧泽文化的陶器纹饰与象形陶器
1. 崧泽 M59:2 2. 南河浜 M59:1 3. 芝里 M9:1 4. 石马兜 M46:2 5. 南河浜 M59:22 6.7. 南河浜 M27:14.15
8. 南河浜 M15:2 9. 龙虬庄 M383:4 10. 龙虬庄 M157:1
11. 凌家滩 98M19:16 12. 小兜里 M46:2 13. 赵陵山 M51-1:9 14. 嘉兴博物馆藏品

实在资料上，那些图像、纹饰、以及包括一些物件的形态特征显然是关注的重点。

在进行意识形态领域的探讨时，不可避免地要对一些现象——如某类图像进行释义。然而这种释义都是在今天的知识背景下作出的，说到底是无法证明正误的。为了尽可能避免望文生义、指鹿为马和过度引申，我将

1. 在判断一些事物的性质、属性时，尽量首先从日常生活寻求原因，如果实在从实用功能、技术等角度求之不得，再考虑其是否具有信仰、宗教、祭祀等方面的内容。例如有研究者把山东龙山文化遗址中的灰坑直呼为祭祀坑，理由是其中放置了大量陶器。但须知山东龙山文化的制陶业极其发达，陶器稍有损坏就弃之如敝屣的现象在各个遗址上都非常普遍，判断这些遗迹现象的性质，还必须考虑这些陶器在灰坑内的放置状态、损坏状态以及这座灰坑和附近遗迹的关系等，只有这一系列日常生活的原因都排除掉了之后，方能说它是祭祀遗迹的可能性很大。

2. 尽量回避具体的释义研究。例如良渚文化的玉琮玉璧确实不是日常生活用器，但它们是否就是如《周礼》所云是用作礼拜天地的法器⁴？《周礼》的成书年代和良渚文化隔了两千多年，用来说明良渚的情况，也仅是一种可能性而已，不好遽下结论。再如有研究者将良渚玉器上颇为流行的神人兽面图像释为“三躄”，进而将三躄的宗教含义赋予良渚人的思想意识上去⁵。在我看来，也失于牵强。

3. 尽量从比较普遍的和有关联的现象如大量和重复出现的纹饰图像寻求解释，这种解释也将具有较为普遍的社会意义，这才是本文的追求。

最后一项需要郑重说明的是，尽管我对这个题目思考了很长时间，却一直没有认真着手进行。2009年，来自台湾的盛起新同学考进北大，从我攻读博士。在我的建议下，她选择了崧泽文化和良渚文化的纹饰系统的研究题目。她在博士论文中，就崧泽文化和良渚文化的纹饰特征进行了大量和仔细的分析，并准确总结出它们各自的特点⁶。这就使得本文不必再从繁重的资料工作开始，而可直接借用她的成果再做探索了。

二 “崧泽风格”

探索一个事物，最好将其置于更长的历史进程上考察。讨论良渚文化的问题，最好从其前身的崧泽文化开始。不过，良渚文化之后的材料不多。所以本文只讨论“来龙”，不讨论“去脉”。

这里所谓的崧泽文化，指自安徽境内长江的西段至东海之滨，北达江苏中部，南越过钱塘江的“大崧泽”，包括命名为崧泽、龙虬庄、北阴阳营、凌家滩、薛家岗的几支考古学文化。如果扩大一些视野不难发现，它们彼此间的差异远小于它们与外围邻居的差异，所以你可以把它们看成一个“崧泽文化群”⁷。

崧泽文化最大宗遗物是陶器。崧泽陶工往往把创造力更多运用在泥质陶的制作上，于是就有了一些人物、动物造型的不知名器物（图1:5~10、14），有的写实、有的夸张、有的还带有卡通式的幽默，但数量不多，其中除了龙虬庄出土的那几件大小成列的猪形盂外，不见重复雷同者，很像是陶工在毫无拘束的状态下兴之所至的小品。

至于最大量的日用陶器，在造型上却少即兴发挥的迹象，器表纹饰也是如此。崧泽陶器总的来说以素面为主，常见纹饰中相当部分如绳纹、附加堆纹、弦纹、按窝之类，看不出图案。能够从构图中体察出施纹者想法的仅刻划纹和镂孔或没有镂空的镂刻纹两种。后者常见于崧泽文化早期的豆柄上，多为长方形、三角形，之后很快为圆形和三角形互为间隔的镂孔条带替代，也不仅限于装饰豆柄，在豆盘以及杯、瓶、壶等小型陶器上也经常出现，成为崧泽文化的典型纹饰，普遍发现在整个大崧泽的范围内。刻划纹多见于罐、瓮等中大型泥质陶器肩腹部，多数人根据图案将其描述为叶脉纹、折线纹、水波纹、鱼鳞纹等等，但这类刻划纹很多是铺满器表的，一般为平行等距的双线条或三线条，辗转盘曲，相交之处绝不交叉，而是交叠，恰似竹篾、藤条、柳条编织经纬相叠的样子（图1:1~4、14）。因此，盛起新博士将其统称为编织纹，我以

4 《周礼·春官·大宗伯》

5 张光直：《谈“琮”及其在中国古史上的意义》，《文物与考古论集》第252~260页，文物出版社，1986年；《濮阳三躄与中国古代美术上的人兽母题》，《文物》，1988年11期。

6 盛起新：北京大学考古文博学院2014年博士论文。

7 持这个观点的研究者不在少数，但似乎尚未有正面论著发表。

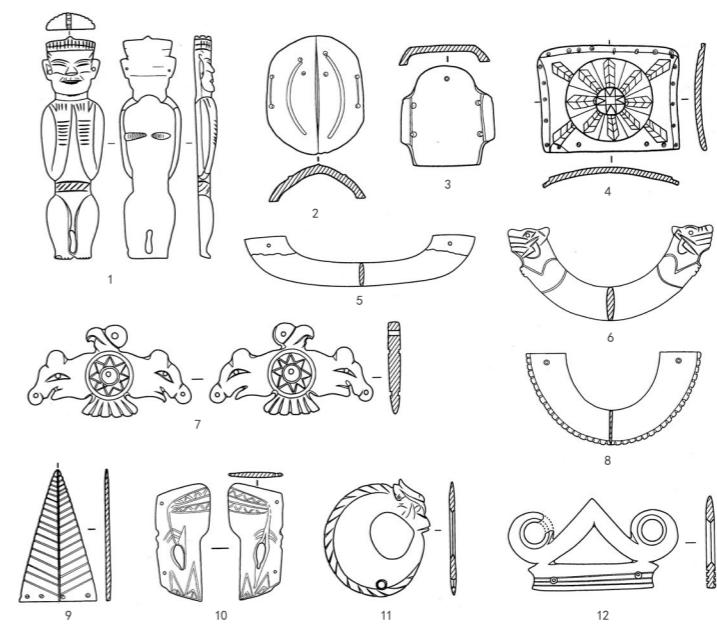


图2：凌家滩遗址出土的崧泽文化刻纹玉器
1. 98M29:16 2. 87M4:35 3. 87M4:29 4. 87M4:30 5. 87M4:80 6. 87M8:26 7. 98M29:6
8. 97M8:27 9. 87M4:68-1 10. 87M4:40 11. 98M16:2 12. 87M15:38

为是很有道理的。还有一些见诸容器底部或器盖顶部乃至纺轮上的刻划纹，常有人把它们看作某种符号、族徽——如对著名的八角形纹的释读⁸。但这类纹饰的刻画线条和盘绕原理一如器物腹部的纹饰，唯因其围绕一个圆心发散开来，图案显得不同。所以，它们还是编织纹，模仿的是筐篓之类的底部（图1：11～13）。崧泽文化还不时见到一些彩绘陶器，图案也大体依同编织纹。由此回头再看刚才说到的镂孔，若将镂刻的圆形、三角形孔洞看作编制物条索间的空隙⁹，则它也是一种编织纹。特别是如安吉芝里遗址出土的一件陶豆上，镂孔和刻划编织纹组合在一起运用，当是上述推测的有力证明（图1：3）。

以上可以从图形上看出作者意图的纹饰和造型，是崧泽陶器图像资料的绝大部分。它们明显是对日常事物的摹写，虽然有时带有那么一点诙谐。还有两三例小杯、小罐，上面单线刻划，像是某种渔猎场景的叙事，但其器物不仅不“高大上”，甚至还有几分粗糙，刻划也潦草，没有表达庄重意义的意境。

玉石天生丽质，资源紧俏，因此往往在人们的社会生活中扮演了特殊角色。崧泽是个尚玉的社会，各地正式考古发掘出土的玉器总量已逾千件（组），绝大多数是璜、环、玦、珠、珩之类的装饰品，玉璧个体很小，大约这时也还是装饰品的一种，直呼为璧，略有误导之嫌。有一定数量的玉钺、玉斧、玉铎。装饰品数量巨大，且有集中出土于大型墓葬的明显倾向，所以不惟体现审美追求，也兼具表达拥有者财富地位的意味。玉钺仅见于大型墓葬中，往往还同时伴出数件乃至十数件石、玉质钺、斧、铎。钺源于斧，在崧泽文化阶段，部分斧变得遍薄，所以不再是工具，是用于杀伐的武器。钺和斧铎随葬在一起，象征着拥有者兼有军事和生产两个领域的身份，其随葬品的质量和数量则应是其在这两个身份系统中阶层地位的体现。

作为饰品和武器、工具的玉器透露出崧泽社会结构背景信息，而蠡测崧泽人思想则主要借助那些像生或刻纹玉器了，计有人、龟、鸟兽和刻纹玉牌等。但是这类器物

数量很少，即便在出土最高级玉器制品的安徽含山凌家滩，也仅区区40多件（图2），加上各地发现，大约不足玉器总量的6%。

凌家滩两座墓葬出土了玉龟¹⁰。龟是普遍见于江淮地区的随葬品，至迟在新石器时代中期的河南舞阳贾湖墓地就发现了若干例，系龟甲实物，内置石子若干。论者认为与古老的蓍法有关，或者就是蓍法最古老的考古记录¹¹。凌家滩2007年发掘的墓葬M20出土的一件玉龟和两件玉龟状扁圆形器，内分别置玉签1～2枚，当和贾湖龟壳内置石子的意义相同¹²。如此，可以推测崧泽社会也有这样一种原始的预测方式及相关仪式。且拥有者同时还拥有玉钺，他当兼有武士和巫师的双重身份。在另一件玉龟内，发现一刻纹玉牌，纹饰为八角形纹的衍化（图2：4）。对此，许多学者做了功能用途上的探索，尽管观点不甚一致，但多往观测天象、方位等方面考虑¹³。见诸玉器上的八角形纹资料还有一件鹰兽合体的玉牌（图2：7）。原本是在陶器上模仿编织品底部的八角形纹用在了玉器上，且器形与日常陶容器全不相干，由此而知八角形纹有了某种程度的观念上的升华，成为一种概念符号，但其真正的用途和含义，却终难定论。另外，两端刻画出兽首的簧，说到底还是饰物。龙纹环（玦）仅有三件（图2：11），体量皆小，当也是饰物。

在凌家滩的两座大墓中发现玉人6件，皆非常写实的正面像，背面不做仔细雕饰，却有一对斜通的钻孔，当是用于在纺织品上缀连的（图2：1）。对于这些玉人，有研究认为是膜拜对象的写照¹⁴，也有反对观点认为毋宁看作行膜拜之礼的人的描述¹⁵。从其使用方法看，后一种观点似更贴切，但仍不能断言就是仪式中行礼者的形象。同样戴冠（或缠头？）国字脸的人物造型，在良渚文化早期发现过四例，皆小挂件，雕刻技术上用到了镂雕，形态不作拘谨的正面立姿或坐姿，而更具生活情趣和某种故事情节。或者，这种戴冠的国字脸人物就是当时人们的形态和装束？

8 关于八角形纹，尤其是凌家滩遗址出土玉版上的八角形纹的考证文章颇众，要者集录于安徽省文物考古研究所《凌家滩文化研究》中（文物出版社2006年），兹恕不一列举。

9 我在做学生时，曾听过王振铎先生的一次讲座。他论证大汶口文化时期豆柄上十分夸张的大镂孔为竹编器具的模仿，且豆在先秦还有一个名字叫作“蓬”，也暗示陶豆在形制上与竹编器物之间有一定关联。持相同观点的还有刘敦愿：《大汶口文化陶器与竹编艺术》，《刘敦愿文集》第108～112页，科学出版社，2012年。此说颇有见地。大汶口文化花厅期晚于崧泽文化，此或可视为崧泽文化向北方的影响。

10 安徽省文物考古研究所：《凌家滩——田野考古发掘报告之一》，文物出版社2006年；《安徽含山县凌家滩遗址第五次发掘的新发现》，《考古》2008年3期。

11 河南省文物考古研究所：《舞阳湖》第966～969页，科学出版社，1999年。

12 古人往往善龟并称，《礼记·曲礼上》说：“龟卜，爽以筮”。即“筮”，即善草；筮，古善字，在此处指的是蓍法，据此可知“善”和“占”是两种不同的方法。在古代文献中，说到龟，皆与卜法有关，是卜的道具，商代甲骨即为实证。但在贾湖、凌家滩，龟则是盛石子、玉签的容器，是与蓍法相关，这是不见诸文献记载的。自新石器晚期以来，中国北方发现的经烧灼用于占卜的卜骨已不在少数了，却未见卜甲；南方则既无卜骨，亦无有灼痕的卜甲，由此似可推测以龟入卜法是后起的事物。认为上古分“南善北卜”的观点，信然。参见陈来：《古代宗教与伦理——儒家思想的根源》第78～82页，科学出版社，1996年。

13 同注8。

14 张捷：《凌家滩玉人的艺术解读》，安徽省文物考古研究所《凌家滩文化研究》第181～185页，文物出版社，2006年。

15 方向明《凌家滩遗址出土玉器形和纹饰的相关问题讨论》，安徽省文物考古研究所《凌家滩文化研究》第190～202页，文物出版社，2006年。

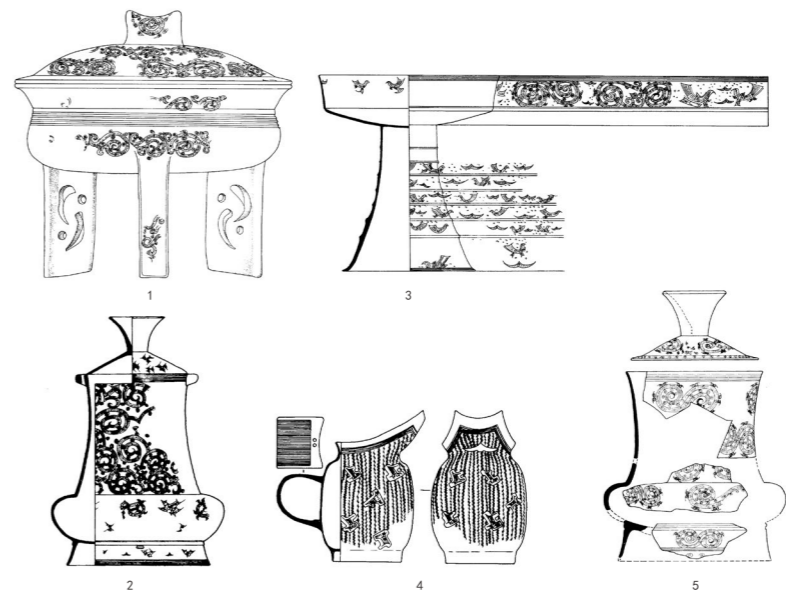


图3：福泉山遗址出土良渚文化刻纹陶器
1. M65:90 2. M74:166 3. M101:90 4. M65:2 5. M65:1

总结以上分析，对崧泽的社会意识可有以下几点判断：

1，崧泽大量的图像资料在陶器上，陶器纹饰以及象形表达的是日常的普通事物，在对具象事物如实摹写的时候，不失幽默诙谐，形成了特征鲜明的“崧泽风格”。“崧泽风格”反映了崧泽社会基层生活受约束程度不大，至少在意识形态方面是如此。

2，无论从聚落规模、等级和凌家滩、东山村¹⁶这类大型聚落中种种现象来看，崧泽已然是分层化十分明确的社会。社会上层的地位主要体现在贵重物品的占有方面。墓葬中大量装饰品代表着他们拥有的财富和对稀缺资源及其生产的控制，随葬的斧钺也主要反映着他们拥有的世俗特权。但社会上层占有大量玉器中为数不多的图像资料上却看不出有明确的崇拜对象。

3，如果对玉龟等资料解释为普法道具贴近实际，则崧泽人有他们的预测体系，也就应当有相应的仪式。这不仅是一种原始方术，背后的确有他们对宇宙秩序的思辨理解。因为决定凶吉的一定有个主宰——抑或为物，也可能是抽象的力量。或许这是崧泽社会信仰体系的主要内容，只是我们今天对此已经不得其详了。至于见诸玉器的八角形纹，很难将其理解为崇拜对象，而比较贴近从日常事务中提炼出的某种概念，更可能也是崧泽人有关外部世界秩序的某种理解。当然，其真实的含义，我们今天也不得其详了。

所以可大略言之，在与宗教、信仰相关的有限的考古记录中，主要反映的是崧泽社会对权威的谦卑态度和在行为上努力与之迎合的行事方式——这虽然是所有宗教的共同特点，但由于缺乏崇拜对象的具体形象，我们只能推测崧泽的信仰更贴近自然崇拜的原始宗教阶段。“崧泽风格”，则是这种宗教意识形态下的社会日常生活的写照。

三 “良渚模式”

良渚文化从崧泽文化发展而来，在陶器群形态的演变上几乎看不出间断，以致在文化分期的研究上不得不划分了一个“过渡期”¹⁷，来处理两个文化的交接。但是，进入良渚文化早期之后，情况迅速发生变化。

良渚文化早期，陶器的编织纹已然消失，那些写实或写意的造型陶器也形迹全无，“崧泽风格”不复存在了。若撇开“T”字形鼎足上似乎是陶工聊以塞责的那些刻划斜线外，以素面为主，中规中矩的陶器群透露出几份呆滞古板的社会基层生活气息。但陶器制作的精良程度不断提升，素面并泛出铅光的黑陶器皿成为风尚。在良渚文化晚期，一些精制陶器突然出现了铺满器表的线刻纹，主要是鸟纹和龙纹。不过无论施纹技法、表现形式还是表达内容，都不是良渚陶器演变系统的自我进化，而是植入进来的外部元素，即为玉器纹饰元素向陶器上的转移（图3）。

良渚文化将崧泽时期的尚玉风气推到登峰造极。迄今为止，良渚文化正式考古发掘的玉器数量已经远超崧泽文化，仅反山20号墓葬就出土玉器700多件（组）。良渚全盘接受了崧泽的线切割、管钻、锥钻等攻玉技术，将崧泽文化中滥觞的镂空加线切割的镂刻技术发扬光大，并新发明了在上平面上减地浮雕的技术和微雕技法。在玉制品种类上，良渚继承了崧泽的基本类别，有簪、环、玦、镯、管珠、牌饰等装饰品；作为武器的玉钺；它们在形态上和崧泽文化同类器物之间的嬗变轨迹十分清晰。良渚文化也大幅改良创新出若干器物，如把崧泽文化的小玉璧发展成大尺寸的玉璧，将镯子演变出玉琮，由于这两类器物在形态和体量上与它的祖形差别太过明显，且完全失去了作为装饰品的日常的功能，毋宁看成是新类。至于锥形饰、三叉形器、玉梳背（冠形器）、柱形器等，则都是良渚文化的新创（图4）。统计良渚文化玉器种类，已经多达

¹⁶ 苏州博物馆、张家港市文物管理委员会：《张家港市东山村遗址发掘简报》，《文物》2000年10期；南京博物院、张家港市文广局、张家港博物馆：《江苏张家港市东山村新石器时代遗址》，《考古》2010年8期。

¹⁷ 宋建：《关于崧泽文化至良渚文化过渡阶段的几个问题》，《考古》，2000年11期。

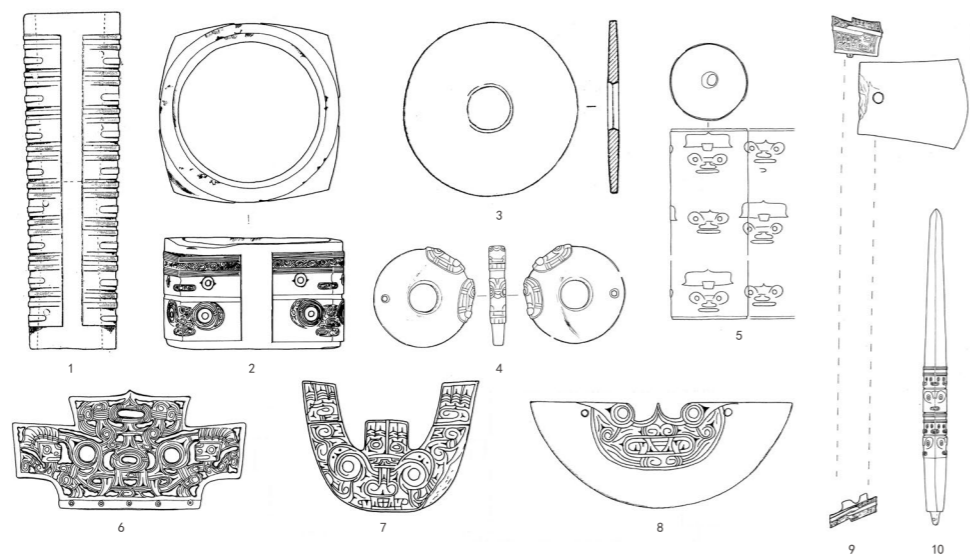


图4：良渚文化新创玉器种类和纹饰
1. 寺墩 M1:6 2. 瑶山 M2:22 3. 寺墩 M1:1 4. 反山 M22:26-1 5. 反山 M12:87
6. 反山 M16:4 7. 瑶山 M3:3 8. 瑶山 M4:34 9. 瑶山 M7 10. 反山 M20:73

40 余种，远较崧泽文化丰富。更大的变化是良渚玉器和以素面为主的崧泽玉器不同，普遍刻饰出纹饰。其中的玉人、龙环、鹰（鸟）三种虽然也见于崧泽文化，但在崧泽文化中的这三种形态系全形写实，和良渚玉器上的形象差别很大，从考古类型学的角度看，缺少能够把两个时代圆滑平顺地串联起来的也许不止一个的环节，所以最多可以视其为良渚玉器这类纹饰思想的渊源。而良渚玉器纹饰中最为突出醒目的兽面纹以及人兽组合的“神人兽面纹”等，目前在崧泽文化中尚无多少头绪可寻。尽管方向明曾经指出，良渚玉人脸部特征和崧泽的玉人相似，良渚的兽面也许和两面展开的崧泽玉璜上的虎纹有关¹⁸。但他解构后重建的兽面图像与良渚的仍有很大差别，更遑论将其装饰在器物最醒目部分的做法了。所以仍然可以把良渚这些直截了当的正面形态看作是良渚人的创造。

上述陶器和玉器群的变化既全面又深刻彻底，很可能意味着自崧泽以来的社会此时发生了重大变化。根据大量的考古发现已经可以基本肯定，曾经是大崧泽中最高等级的凌家滩遗址在崧泽文化晚期遭到遗弃。紧接着在原本仅有零星崧泽遗址分布的杭州西北、天目山南侧的良渚、瓶窑一带，很短时间里就出现了一座庞大的良渚文化遗址群，核心部分更建造有一座宏伟的古城¹⁹，以及外围一系列大型防洪工程²⁰，其玉器的制作也随之发达起来，文化重心发生了转移。崭新的良渚遗址群中边长 1400 米的古城城垣、城内 600×400 米的莫角山大型建筑台地和沿天目山麓总长 6、7 公里的多道高大拦水坝墙等，不仅是规模上前所未有的宏大系统工程，也是一项充满智慧的精心设计，社会则表现出了实现这项工程的技术、人员物资的动员和保障、工程的组织管理等各种能力。

伴随良渚社会深刻和剧烈的变化，“崧泽风格”被一套以神人兽面、鸟、龙为题材的纹饰系统迅速取代了，意味着良渚人形成了一套新的思想观念。人类社会每当面临重大转折的时候，必定产生与之相适应的社会意识和宗教信仰，这些情况在以色列人建立早期国家的过程中，在雅利安人向次大陆的拓展中、在春秋战国的剧烈动荡中反

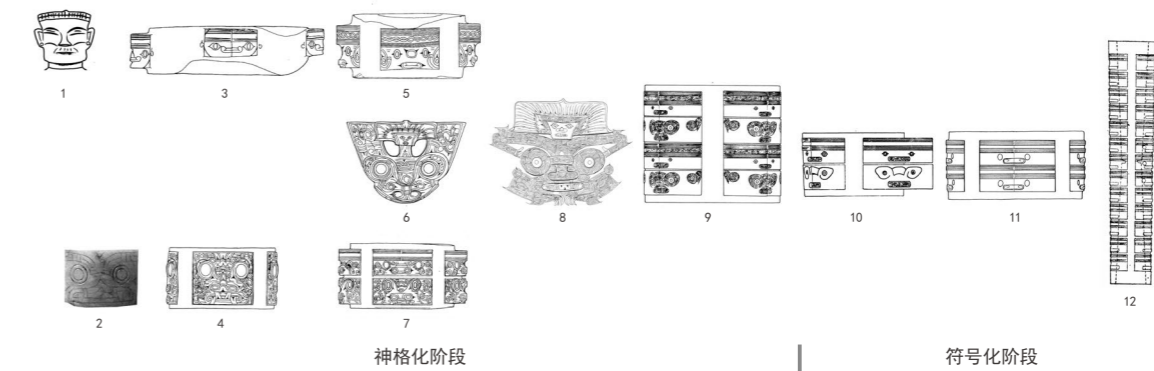


图5：“良渚模式”的形成和演变
1. 凌家滩 98M29:14 2. 张陵山 M4:02 3. 瑶山 M7:50 4. 瑶山 M9:4 5. 瑶山 M10:16 6. 瑶山 M10:20
7. 瑶山 M10:19 8. 反山 M12:98 9. 反山 M12:93 10. 福泉山 M65:50 11. 反山 M23:22 12. 寺墩 M3:26

复上演²¹。崧泽到良渚的变化，再次提供了这样一个实例。

那么，良渚社会意识形态有那些内容或特点呢，下面我们再度回到大量的图像资料上来做些分析。

良渚饰纹玉器数量十分丰富，但上面的图形题材却出人意料地少，仅有神人、神兽、神人兽面、鸟和龙几种形象，不见其他。至于卷涡纹等，实为主题图像的地纹，是表达主题形态的方法，是不能和前几种等量齐观的。在有限的几种题材中，神人和兽面纹最为常见，多单独使用，即便和鸟纹组合使用时，也是纹饰的主体，足见其地位突出和重要，当是良渚人最重要的信仰膜拜对象。直到良渚文化中期结束，鸟纹一直作为附属纹饰，装饰在神人兽面纹侧面旁的位置上。反山墓地多座墓葬随葬品中还有另一种鸟形牌饰，同类牌饰还有龟、鱼形态的，但都是饰品，不能同登琮钺类占据的“大雅之堂”。可见在良渚人心目中，鸟纹远不如神人兽面纹重要。龙纹则从来没有用在过玉琮这类重器上，其重要性又低了一层。

对良渚玉器纹饰题材的种类、使用频率、纹饰与器类关系以及不同纹饰题材之间的组合运用情况等多角度观察结果，都明确指向神人和兽面纹是良渚人信仰系统中的主体，它即便不是唯一的，也是最主要和最重要的膜拜对象。因此，良渚宗教信仰对象的“唯一性”，更接近宗教分类和发展上的“一神教”的范畴。

那么，良渚宗教形态的内容如何，它是怎样产生的呢？

细审良渚的神人兽面纹，实为两个小系统。一是单独的人面纹和兽面纹，它们各有自己的完整轮廓，可以单独使用，例如见诸牌饰上的兽面纹，或者在单节玉琮上要么装饰人面，要么装饰兽面。而且但凡这类仅见一种纹饰的玉琮，基本上都是最早阶段的标本。例如张陵山遗址出土的兽面纹琮形镯（图 5：2），年代为良渚文化的最早阶段，甚至归入更早一点的“过渡期”也未尝不可。在这个阶段，典型的玉琮尚未出现，因此这件器物既是玉琮的祖形，也是兽面纹的祖形，还是把器形和纹饰两个元素结合

18 同注 15。

19 浙江省文物考古研究所：《杭州市余杭区良渚古城遗址 2006～2007 年发掘》，《考古》2008 年 7 期；《良渚古城外部的探查与美人地和扁担山的发掘》，《考古》2015 年 1 期。

20 浙江省文物考古研究所：《杭州市良渚古城外围水利系统的考古调查》，《考古》2015 年 1 期。

21 凯伦·阿姆斯特朗：《同心时代》前言，孙艳燕、白彦兵译，海南出版社，2010 年。

在一起的思想观念的开始。从类型学的角度看，瑶山 M7 : 50 是用人面纹装饰玉琮的最早代表(图 5 : 3)，时间上可能略晚于张陵山的琮形镯，但相去不多。顺便指出，在玉琮(含小琮)之外，人面纹似乎从未在其他器形之上使用过，是专门用于装饰玉琮的纹饰。

玉琮是良渚人发明的最难以理解的器形，同时良渚人又为其发明了两种最重要的装饰图像。由于它们都可以单独装饰器物，所以在最初一段时间里尚无法判断两者之中谁更重要一些。只可以体察出人面即是良渚人自己的化身，兽面可能表达的是人以外的自然界神秘而强大的力量。但这两个彼此深刻冲突的矛盾双方随着分节式玉琮的产生，一上一下地同时出现在了一件器物上了，一般是人面在上，兽面在地下叠置运用(图 5 : 7、9、10)。这其中的含义，可通过对另一种合成一体的神人兽面纹的分析来理解。

合为一体的神人兽面纹出现的时间略晚于单节玉琮的产生，和分节玉琮大致同时出现(图 5 : 6、8)，一时间使用范围比较广泛，即见于玉琮、玉钺、柱形器以及如福泉山大墓出土的牙雕权杖上，也用来装饰玉梳背和三叉形器，但总量不多。其形象为一个正面作叉腰状的人物，头上羽冠高大华美，遍身锦绣，极尽美化之能事的意图非常明显。人物下面部系一正面蜷腿蹲坐的怪兽，形态威猛却姿势驯服，显然为骑坐在上面的人物所驾驭。直观地看，这是一副充满故事性的画面，表现的是人战胜和驯服了猛兽。但是，良渚纹饰具有抽象性而非写实的鲜明特点，它所描写的无论神人、兽面、以及龙、鸟的形像，都不是对客观形像的忠实临摹，所以它不仅仅是个纯粹的故事，而更像是已经把这个故事内容提炼升华为某种概念、观念，且烂熟于胸，不断通过这种概念化的图像，在以玉琮为主的器物上，予以一遍遍地机械复述。如果说良渚人在玉器纹饰上曾有创新，实际上主要是在对雕刻技巧的追求方面，而看不出他们有探索开拓新主题的丝毫愿望。所以，我们可以把抽象的神人兽面纹理解为“人类驾驭了自然”的观念。这类图像恰巧出现在崧泽社会之后，崭新的良渚社会建立之初，正值良渚人在建设新社会时取得了一系列辉煌成就之际当非偶然。它很可能就是对在创建宇宙新秩序的斗争中产生英雄人物的讴歌，表达着“人定胜天”的豪迈情怀。这种自信在思想上顺从、行为上尽可能迎合宇宙秩序的崧泽人身上是完全找不到的，社会的集体意识发生了 180 度的变化。

良渚人的思想意识在文化的早期迅速地完成了转型，其表现是在考古记录中出现了一套包括玉琮、玉璧等特殊器类在内的全新的图像表达系统。前面已经述及，这个

系统的出现太过短暂迅速，形式上又如此完备，很可能意味着它在相当大的程度上是人为的、顶层的设计出来的，不像是经过了较长时间自然演化的结果。如果是后者，考古记录中理应保留下一些从具像写实逐渐走向神秘而抽象的演变过程的连串的资料，譬如类似仰韶文化中写实鱼纹到图案化鱼纹，再变形为几何形纹的连续资料，但迄今为止类似过程的材料在良渚图形中是找不到的。

再以后的变化进一步说明这种社会意识在被设计创造出来后，又是如何被一步步地巩固强化的。良渚玉器纹饰风格的演变大致经历了两个阶段。自良渚文化早期琮张陵山东山、经瑶山至反山墓地 M12 和福泉山等遗址中的主要遗存为代表的中期止，神人兽面的图像从略显粗犷发展到极度的精雕细刻乃至微雕，攻玉技术的进步支撑了这个步步精进的过程，但用意应当是将图像故事的主角不断予以“神话”或“神格化”，从而赋予其崇高地位。也正是在这个阶段之后，神人兽面纹原本也用来装饰玉梳背、牌饰等具有日用功能的器物上的做法基本消失了，反而被牢牢地固定在玉琮之类的重器上，从而获得了纯粹的神格。接着至良渚文化晚期，神人兽面的图像风格再度变化，愈发简约抽象，最后完全丢失了诸如兽面上的獠牙之类的细节，简化成符号(图 5 : 11、12)。这极有可能意味着神人兽面纹背后的故事性逐渐淡化，但作为一种所有良渚人都理解的概念，却长久地驻留在集体意识之中。

进一步的问题是良渚人为何创造了这样一种体系和又为何如此精心维护强化它呢？

良渚图像资料的再一个醒目特征是它即普遍又高度一致。玉琮之类的特殊器物，在良渚文化范围内分布相当普及，而不似崧泽时期特殊器物主要集中出土在凌家滩一个遗址。各地发现的良渚玉器无论形制还是纹饰主体乃至图形表现形式，都高度一致。再加上玉器原料稀缺，加工制作技术的复杂性远非一般人能掌握等因素综合考量，很多研究者相信它们是被同一个，最多也是很少几个玉器制作中心生产出来的。散布各地的玉器形制乃至图像细节高度一致，以及各纹饰主题与器类乃至在器物上的装饰位置之间、纹饰主题之间，都有固定的搭配关系，意味着制作它们时是要遵守严格的制度规范的。不是良渚工匠没有崧泽工匠那样的艺术创作天分，而是他们压根儿没有自由发挥的许可或念头。大多数研究者都同意良渚玉器的生产制作是受社会上层贵族集团控制的。那么，如同现代工业的印刷品一样，丝毫不走样地一遍遍复制出来的玉器及纹饰，所体现的主要就是社会上层的意志。或者说，贵族集团才是上述良渚社会意

意识形态形成的主要推手。良渚玉器在良渚文化范围内有普遍的分布则进一步意味这种意识形态的内容得到了广泛的认同，至少是各地贵族上层的认同。换言之，这个宣传教化手段的确收到了整齐划一整个良渚社会意识的效果。

我曾经注意到，良渚社会弥漫着浓重的宗教氛围，宗教在良渚社会生活中不仅仅扮演统一社会思想的作用。在那些最高等级的良渚墓葬中，墓主人同时拥有大量玉钺、石钺和玉琮玉璧这类体量重大、只能从宗教法器的角度解释其功能的特殊器物，反山M12玉钺上更是装饰了神人兽面纹，这些现象皆表明宗教特权和军事、社会管理的权利是紧密结合的，贵族在现实生活中兼具着世俗权利和神职的双重身份²²。中村慎一则进一步认为，各地出土的形制高度一致的玉器，实则系由居住在良渚古城的玉工制作，由这里贵族集团分派、馈赠出去的，用这样的形式承认或分派给各地贵族的地方区域治权，反之换取后者对“中央”的认同和支持²³。如此，良渚宗教的本意就是借此实现对整个良渚社会的管控。因此，它是一种“政治性”色彩的或者干脆就是“政治宗教”！

总结以上分析：

1，对良渚文化大量图像资料的考古类型学分析得知，随着良渚文化的出现，短时间内出现了一套全然不同于崧泽文化的图像系统。

2，这套图像系统传达了良渚人在建设一个崭新社会秩序中取得成功的喜悦心情和由此而生的对人类力量的讴歌，并把这种情愫化身为服驭猛兽的英雄形象，对其顶礼膜拜。

3，这位英雄，极可能是出自某个血缘集团的先祖。他被不断神格化，终于演变成最主要乃至唯一的信仰崇拜对象。良渚宗教也就具有了一神独尊的教义，或者发展成为一神教。

4，这样一种社会意识，主要出自良渚社会上层的设计，并得到了整个良渚社会的认同（很可能是通过分派玉器等途径），从而达到整合整个良渚社会这一设计的原初目的。

5，良渚宗教在社会生活中扮演着极为重要的角色，深度参与了社会各层面、各领域的管控。所以，无论从它的设计目的而言，还是它在社会运作中起的作用而言，它的本质是政治宗教。

由于良渚图像系统种种特点的背后存在大量人为主动规划设计和管制其演变发展的因素，可将这些特点归纳称为“良渚模式”，以区别于以自然表达为主的“崧泽风格”。

四，结语

就文化传统和族群血脉而言，崧泽文化和良渚文化是世代居住在长江下游地区人们一前一后两个时段的物质遗存，在这个意义上它们是个整体。但个性鲜明的“崧泽风格”和“良渚模式”，以及从“崧泽风格”向“良渚模式”转变，表明它们植根的社会土壤迥然不同，在历史长河中发生了深刻剧烈的变化。其背后的意义，也许可以参考比较犹太教义的产生而看得更透彻一些。

大约从公元前13世纪开始，分散生活的迦南地区的以色列人开始了长达两个多世纪的整合各个部落建立统一国家的历史进程。在这个过程中，在原来的众神体系中，耶和华的地位逐渐凸显，最后成为以色列人的最高信仰，而以色列人也最终在公元前1030年建立起自己的联合王国。历史哲学家埃里克·沃格林（Eric Voegelin）把耶和华在信仰体系中地位逐渐凸显看作社会发展向新秩序诉求意愿的表达，而社会也通过对耶和华的信仰膜拜推进和完成了统一的新秩序的建立²⁴。意识形态和社会发展的辩证关系大略如此。用同样的思路，我们透过对一系列考古学物质文化中图像资料的分析，总结概括出“崧泽风格”和“良渚模式”两种判然有别的意识形态，进而触摸到从崧泽到良渚社会变迁的部分实质性内容，对长江下游的这个史前时段的历史有了些新的理解和说明。这其实才是本文的真正目的。

但是，限于篇幅和登载这篇文章的场合要求，还有一个重要的研究角度在本文根本没有涉及，即探索一个事物，还需要将其置于更大范围中进行比较。崧泽文化和良渚文化所处的时代，中国大地上其他地区的部族、社会也分别开始了提速其文明化的进程。但是，仅从各地物质文化的浅层表现出的多样性，就强烈暗示着它们社会深层的多样性和文明化原因、机制、方式、路线、策略的多样性。把崧泽和良渚放在这个大环境比较，一方面可以更为准确把握长江下游这个地方社会的特点，也可同时获得关于其他社会历史的认识。但这些研究内容有些庞大，只能再觅发表的场合了。

还有一个基本没有触及的问题。本文重点讨论了崧泽向良渚转变的过程，但从已经发现的资料看，“良渚模式”自其形成以来，尽管被精心呵护维持了很长一段时间，却也些许发生着变化，例如神人兽面纹从被渲染夸张的“神格化”阶段向简约抽象的“符号化”、“概念化”的变化。即便将其视为一个连续的过程，那么，发生在良渚文化晚期的变化就更为明显和值得关注，例如出现了铺满线刻龙纹、鸟纹的精致陶器，玉璧之上新现立鸟于台型基座之上的刻符，而神人兽面纹的重要性多少有被淡化的感觉。这些现象关系到另一个严肃的问题，即良渚社会的解体，以及良渚社会在中国史前社会文明化总进程中的历史贡献。就现有考古资料积累情况看，不久的将来，或许就可以就此开展一些比较深入的探讨了。

²² 同注2。

²³ 中村慎一：《良渚文化的遗址群》，北京大学中国考古学研究中心编《古代文明》第2卷，文物出版社，2003年。

²⁴ 埃里克·沃格林：《以色列与启示》第19、40～52页，霍伟岸、叶颖译，译林出版社，2010年。