

商代蜀地的青铜与金玉艺术

——视觉分析的考量途径

黄翠梅 李建纬 (台南艺术大学)

摘要:三星堆遗址出土器物功能之研究已累积丰硕成果。其中多数研究或以文献为本、或基于文字思维与逻辑,而以神灵、祖先、氏族、巫或统治者、图腾、动物或自然物崇拜等特定语言卷标,以诠释出土器物中的各种形象,或是从视觉观看角度进行思考的研究则仍属少数。商代蜀地的艺术内涵显示,蜀人真正体验和力图传达的应是图像本身的直观感染力,即该地的“视觉形象”本身在意义传达过程中具有一定的支配性。因此,本文尝试从视觉研究的角度着手,分析三星堆出土之青铜器、金器和玉器一观者视觉间的文化关系。

关键词:三星堆遗址;金沙遗址;视觉性;青铜器;黄金制品;玉器

中图分类号:K876 **文献标识码:**A **文章编号:**1003-6962(2007)02-0047-12

过去一般认为中原殷墟地区,具有独霸中国商代文化艺术发展之局。然而随着长江上游的广汉三星堆遗址、成都金沙遗址以及江西新干大洋洲遗址的发现,已基本打破了这种一元中心的文化观点。目前中原、蜀地和赣江流域各据一方、平行发展又互相渗透的文化现象,仿佛揭开了中国最早的“三国鼎立”之局。而在此三处文化区域中,又以蜀地的文化表现最具特色,惟其虽因其独特性而成为各方研究之焦点,却也因其神秘难解的文化面貌,致使学界对其发展、传播路径之梳理与文化内涵之诠释往往有难于着力之感。

三星堆遗址位于四川省广汉市西北的鸭子河南岩,“三星堆”乃得名于遗址内3个起伏相连的黄土堆,考古证据显示这些土堆全系人工堆积而成。该遗址分布于古马牧河南北沿河一带,东西长5-6公里、南北宽2-3公里,遗址面积达12平方公里。遗址内所发掘的文化层可概略分成四期:第一期为新石器时代晚期的宝墩文化层(B.C.2800~B.C.2000),第二、三期为三星堆文化层(B.C.2000~B.C.1200),第四期为十二桥文化(B.C.1200~B.C.600)^[1]。遗址出土的大型青铜器、玉器与黄金制品多集中在第三期,由于三星堆

文化陶器具宝墩文化因素,考古学者推断它与前期文化应存在着连续性^[2]。

西汉杨雄著的《蜀王本纪》中有“蜀王之先,名蚕丛、柏灌、鱼凫、蒲泽(杜宇)、开明”之记载,而晋常璩《华阳国志·蜀志》亦有“有蜀侯蚕丛,其目纵,始称王。死,作石椁石棺,国人从之,故俗以石椁椁为纵目人冢”之说,这些记载已基本为现今学界对三星堆一、二号坑族属判定的主要依据^[3]。若暂不论考古学文化与文献传说间可能存在的落差,经过近20年的讨论,学界对于前述二坑年代的主张已渐趋一致,亦即约为晚商殷墟时期^[4]。

2001年在距三星堆遗址38公里的成都市发现的金沙遗址,更进一步证明了三星堆高度的物质文明并非蜀地孤例。该遗址分布面积3平方公里,遗址内发现有房址、陶窑、墓葬、灰坑、象牙堆积坑、石器半成品分布区和兽牙角与美石分布区,其中遗物主要出于遗址东南部的“梅苑”东北部。此遗址领“十二桥遗址”群,出土陶器类型亦为尖底杯、尖底盏、圈足罐、高颈罐、瓮、高柄杯形器座、喇叭口罐等属于十二桥文化的典型器类;至于中小平底罐、高柄豆、瓶与盃则显示了与三星堆文化的连系^[5]。由于三星堆与金沙出土器物外观和考

古内涵的类似性,二者间之脐带关系基本为学界所接受^[6],并据以推论金沙遗址(分布年代约从商末至春秋时期,主要遗存年代则为商末周初)当系成都平原上之三星堆古蜀国衰落后蜀人东迁建立的都城^[7]。然而值得注意的是,成都金沙遗址内发现的“置位金沙园一期”遗存年代可上溯至宝墩文化三期(B.C.2000)^[8],说明此地开发应早于三星堆文化影响进入之后。

一、视觉研究方法

对于三星堆遗址出土器物功能之研究,目前已累积丰硕成果^[9]。其中多数研究或以文献为本、或基于文字思维与逻辑,而以神灵、祖先、氏族、巫或统治者、图腾、动物或自然物崇拜等特定语言卷标,诠释出土器物中的人、兽、鸟、龙、虎、鱼……等形象。至于有关三星堆器物的整体风格表现,或是从视觉观看角度进行的研究则仍属少数^[10]。

事实上,视觉形象所传达的讯息及其所引发的直观感受,或许远比单纯基于语言逻辑所获得的认知更具关键性^[11]。在影像泛滥的当代,有关视觉形象如何影响人们心理认知的问题已逐渐成为学术界关注的焦点。尤其在1990年代以后,西方学界开始将文化研究转向视觉图像问题^[12]。并将“视觉”与“文化”两大范畴连系起来,统称之为“视觉文化”研究(visual culture studies)^[13]。有关“视觉文化”一词,最早是由柏克莱大学艺术史学教授阿帕斯(Svetlana Alpers)在1983年出版的《描述的艺术》(*The Art of Describing*)一书中提出^[14],然而在更早的1972年,巴桑道尔(Michael Baxandall)已经以类似的词汇“时代之眼”(the period eye)分析文化与艺术的关系^[15]。近年来,视觉文化研究不仅已是形势所趋,更在当今人文学界引发风潮。它除了对个别学术研究产生冲击外,也开始进入学院体制,使得此一强调跨学科的研究“领域”,已俨然被奉为一门新兴的“学科”(discipline)^[16]。

其实数百年来,“视觉分析”一直是西方传统艺术史研究的核心,它企图在文学或文献“霸权”之外,透过对视觉形象风格发展的检视,找到形象本身的自律性及其可能的文化脉络,也早已在视

觉研究方法上打下深厚的基础^[17]。因此当代人文学科向视觉文化的转向,其实可说是旧瓶新装。比较值得注意的是,过去研究物质文化,容易流于将“物”视为独立于自我之外的客观存在,亦即将观看主体与被观看客体强制割裂,因而总是以旁观者的角度对研究对象进行解剖分析。当今西方界将“视觉性”议题纳入物质文化的研究时,则特别强调透过视知觉与心理分析,将研究重心由个别的“物”转向被观看对象“物”与主体“我”之间的关系,以弥补主客分离的缺失。由于“观看”本身并非不透明的知觉过程,它牵涉到思维、感知习惯、文化、政治等各方面的交互作用,因而进行视觉分析与诠释时必须与历史研究结合^[18],而非天马行空、言所欲言。

商代蜀人文字发展的状况未明,即使已有语言的使用,其文字仍应为少数人所掌控。据此,仪式主持者和参与者正力图解读和传达的应是图像本身的直观感染力。换言之,蜀地的“视觉形象(visual image)”本身在意义传达过程中具有一定的支配性^[19]。因此,本文尝试从视觉研究的角度着手,分析三星堆出土文物与观者觉觉间的文化关系。文中将以西方艺术史学者里戈(Alois Riegl, 1858-1905)从“触觉的(tactile)”到“视觉的(optical)”观看模式理论为基础,并参照贡布里希(E.H.Gombrich, 1909-2001)的“习惯势力”(the force of habit)与罗森(Jessica Ravson)有关器群共构场景的主张,期望能在此研究中思考器物形式与观看背后所呈显的效果与心理感受。

首先,活跃于19世纪下半的西方艺术史学者里戈,以古埃及到罗马晚期之间的艺术进展为例,主张人类视觉艺术的历史是从“触觉的”近距离观看的知觉方式,向“视觉的”远距离观看的知觉方式不断前进。其间并可区分为三个阶段^[20]:

近距离观看:以埃及为代表,属于触觉的知觉方式。人物形象对象而刻板;各部位并不互相呼应,各面之间只有触觉连系。

一般距离观看:以古典希腊为代表,为触觉与视觉综合的知觉方式。即视觉与触觉连系同等重要的方式。

远距离观看:以罗马晚期为代表,属视觉的知觉方式。

里戈主张的艺术知觉演变模式虽以西方古代装饰艺术为对象,然而作为一种研究方法,它对中国古代艺术之分析仍然极具启发和价值。一般而言,当尺寸愈小、各部位比重相当时,愈适合于近身观赏,故而与“触觉”关系较强;并器物尺寸愈大、重点越突出时,则愈适合于远方观看,因此较依赖“视觉”感知。此种观点对于探讨巴蜀地区出土器物较之中原商代文明所见者尺寸更大、各部位关系更夸张的现象,应有一定的助益。

其次,贡布里希在《秩序感》一书中,主张观看者在接受外来视觉形式之刺激时,总会透过自身的视觉习惯与陈规去理解,并主动赋予对象意义,这便是源自人类视觉与生俱来的“习惯势力”^[21]。而当我们把三星堆与金沙遗址的器物整体表现,与中原夏商物质文明进行比较时,可以发现蜀地器物的制作确实存在倾向视觉感官的设计模式,这种艺术表现形式极可能与其观看习惯息息相关。

此外,一个文化的视觉倾向及其观看习惯的养成,也涉及器物在此一空间中使用的过程及空间配置问题,亦即器物集体的展示价值(display value)。因此,当我们从视觉上讨论三星堆出土文物的可能涵义时,有关它们被使用时的情境,也必须被纳入考量。尤其当这些器物是祭祀用器时,它们在相关仪式中的展示方式及其与观者间的视觉动线,必然需要遵循严格的规范。罗森在《中国的丧葬模式——思想与信仰的知识来源》一文中,曾经主张将随葬器物组合视为一场演出所需的各种道具,而专职人员则是仪式的发起者、参与者与观众。在此一展演仪式中,每个礼器的种类和配置都会被详细规定,这包括它们的外在此一展演仪式中,每个礼器的种类和配置都会被详细规定,这包括它们的外形和纹饰、种类型礼器在此一整体系列中的相关位置,以及它们的配置方式等^[22]。

由于三星堆青铜器中存在祭坛的形象,而且三星堆古城南部又有3个人工堆起似祭坛遗址的土堆^[23],因此一般推测应当有神坛、祭台或者是祭祀场所。此外,三星堆一、二号坑中的青铜器、玉器与黄金制品等虽种类繁多、尺寸大小并陈,在视觉上却具有鲜明的节奏和整体性,因此它们被

个别使用的可能性不高,而极有可能是在祭祀场合中被成套陈列使用^[24]。也就是说,它们在被焚燎之前,应是被陈设在特定空间场域,并在一定的仪式过程中与观者产生空间和视觉上的联系。设若这些器物系蜀地先民有意识地针对使用环境与场域所作的设计,那么此一设计就必须兼顾下列几个要素:场域、感觉与行为;也就是器群被放置的场所、整体氛围之营造及其所引发之视觉感受,以及使用这些器物的相关仪式,包括仪式行为与空间动线。

二、商代蜀地物质文化与视觉表现

三星堆遗址一号坑出土了铜器、金器、玉器、琥珀、陶器、骨器与象牙等共440余件器物,另有海贝60多枚和3立方米左右的烧骨残渣被堆置于坑内器物上。二号坑出土器物数量更多,包括青铜器、金器、玉器、绿松石、石器、象牙(器)、兽牙……等约1500件,以及海贝4600枚。根据碳14测定,一号坑早二号坑约100年左右;两坑器物均经火烧并刻意打碎,估计与祭祀活动有关^[25]。就三星堆一、二号坑的性质,目前有墓葬、埋葬坑、燎祭坑、「厌胜」坑与亡国器物坑之说^[26],其中又以祭祀坑之说较为学界所接受^[27]。

有关金沙遗址出土遗物已经数次发表^[28]。2002年版的《金沙淘珍》一书中首次报导金沙遗址已出土金器、青铜器、玉器余件、石器、象牙……等2000余件,以及数以万计的陶片,并发表了其中部分青铜、金器和玉石器的彩照^[29]。其后较完整的发掘报导则见于《成都金沙遗址I区“梅苑”地点发掘一期简报》,文中公布了金沙遗址I区“梅苑”出土器物,包括金器56件、青铜器479件、玉器558件、石器248件、骨器57件、陶器18件、木器1件,合计1417件^[30]。据估计金沙梅苑遗址出土遗物之分布范围可能涵盖10个地层与10余个遗迹单位,然因多系从机器挖出的土堆中清理所得,其原始考古脉络已失,故仅能被视作“采集品”^[31]。此地遗物分布状况虽与三星堆器物密集于坑内不同,但发掘者依文物出土状况判定此处应系祭祀活动区^[32]。由此可知,三星堆与金沙遗址不仅物质遗存具一定的继承关系,二者的祭祀性质亦颇为接近。

就三星堆和金沙遗址已公布的材料分析,此处多数墓葬未见随葬品,仅少数墓葬中出土陶器,而仅个别墓出有铜斤、斧、钺、戈等铜器与玉石器^[33]。此一现象似乎说明蜀地作为殓葬与祭祀之用的器物内容具有明显区别。若然,则三星堆与金沙出土之多数器物并不同于中原多数商墓作为墓主个人身份表征之用,它们的组合与配置或与族(或国)的祭祀活动关系更深。

在蜀地出土的各类遗物中,以青铜、金器和玉器三种材质之设计最为精心,加以三者都具有反射光泽的特性^[34],因此它们在蜀人的视觉习惯上极可能共享某些独特的造形规律与设计原则。为了了解此三种艺术品类所反映的视觉风尚及其可能涵义,下文将先分别检视蜀地青铜、金器和玉器的内容,再透过三种材质艺术作品之视觉表现与相关功能进行比较,期能对蜀地艺术的表现模式和文化内涵之厘清有所助益^[35]。

甲、青铜器

三星堆一号、二号坑分别出了178件和735件青铜,合计出土青铜器逾900件。其种类包括大小立人像、人头像(贴金箔)、大小人(兽)面具、大小型神树、神坛、鸟头,以及小型的凸缘铜圆壁、凸缘铜方壁、小铜璋、铜铃……等具地方特色青铜器件;此外,亦有具有原文化因素的铜、尊、罍、盘、甗、铜戈等酒水容器和兵器等数十件。惟与中原所见同类青铜容器相较,其圈足比例更大、器面所饰之兽面纹线条均较为纤柔,纹饰各部位之组合关系亦显得松散。铜戈虽早见于中原地区,但本地铜戈之曲刃设计则属地方特色。因此,就整个三星堆物质文化内涵观察,其中以青铜器最具特色,数量亦最丰富。

金沙遗址的青铜器,仅梅苑1区一处即出土479件,其中以几何形附件为主,包括圆形器(最多,达340件)与各种不规则器;另有乐器(铃)、青铜兵器(钺、璋、铍)、像生器类(有立人、人面、眼睛形器、眼泡、动物形器),以及喇叭形器、残圈足、镂空饰、残片等^[36]。与三星堆青铜器比较,则二地都发现有铜立人、圆雕立鸟、曲刃戈、凸缘铜圆(方)壁、扇贝形铜挂饰、铜璋、铜眼形器……等,惟金沙遗址的大型立雕人物或动物题材较少,多数青铜器显是作为附件之用。整体而言,此地出土

青铜器之丰富性不仅不及三星堆,也远不及同地出土的玉器。

在各种青铜器类当中,以三星堆出土数量众多的青铜雕塑最为引人注目,但是这些青铜立像、头像与面具是如何被使用呢?据发掘者陈德安陈述:

根据面具本身的特点分析,……铜面具原来是在镶嵌在本质或泥质的身躯或建筑物上使用的可能性较大。……这些面具不论是配以其它质料的身躯陈设在庙堂中,或是被镶嵌在宗庙或神庙的建筑物上,其宗教活动中应主要是用于祈祷,而不是用于驱邪逐疫的表演^[37]。

也就是说,不论它们是以何种方式进行陈设,都是属于属于被观看的群像。就这批雕塑的形式表现来看,它们多属于正面性描写方面,特别是对称表现的正面人物形象,和中原用以宴飨祖灵的青铜容器采环布的装饰方式不同。前者的展示方式具有特定的方向性,因此所引发的视觉性刺激较为立即;后者则倾向于导引观者从各种角度近距离环视全器,其过程更接近触觉性的体验。三星堆青铜器的数量与各器巨大的尺寸差异,显示观者必须处于其前方远处,与作为视觉中心的青铜人像正面对望。因此在祭祀活动中,空间与视角扮演了重要的中介角色,并且透过铜(神)人像与观者目光一往一返间的互动,增强了观者的仪式参与感。由此可知,这批青铜器在被制作之时,已将铜像与观者间的视觉动线问题纳入设计考量。

除了青铜器与观者的互动外,器物与器物之间亦存在着紧密的联系。各件面具均先以自然形象为本,再重点突出特定部位或个体。此种基于现实的拟真外形搭配被夸张变形的五官比例,足以使观者产生如真似梦、游离于尘世与幻世之感。其中大型铜树、手握象牙的大型青铜立人像^[38]与青铜面具是整个仪式中的主旋律,它们藉由尺寸、精致度和夸张的外形,构成了整场仪式中极具恫吓效果的视觉焦点,而尺寸较小的青铜塑像则以起伏有序的伴奏与之相互呼应,使得整场仪式宛若一部节奏强烈、变化丰富的视觉乐章。

若以三星堆青铜人物形象与中原青铜容器及其装饰系统比较,可以发现蜀地青铜雕塑偏重于

再现式(representational)的主题形式,但这种再现手法并非纯粹对自然事物的模仿^[39]。而是将叙事性题材透过变形(metamorphic)处理以及特定的组合来凸显特定的仪式场景。由于这些青铜塑像的陈设方式具一定的方向性,其摆放位置更像是从受祭对象的角度出发,因此当这批有如众神列位般的受祭对象在接受膜拜之时,它们也仿若正环场俯视着仪式的参与者。相对而言,中原青铜容器型态基本源自陶质实用容器,其摆设方式主要是以器物使用者(即祭祀者)的角度出发,因此仪式中被观看对象是那些布列严整的青铜彝器及其精美装饰。此外,此批器物透过各种不同形象所形构出的叙事情节(narrative plot),使得整个祭祀场景具有时间上的流动感,迥异于中原地区布列森严的青铜礼器及其动物纹装饰所营造的那种各自独立、互不相涉与凝重静止的仪式氛围。

值得注意的是,即使三星堆一、二号祭祀坑青铜器均是以叙事形象为主体表现内容,然两坑因时代前后有别,出土器物明显存在题材比重与外观形式的差异。就表现主题而言,已有学者指出二号坑青铜群像的种类、数量明显较一坑号增加,除突出了青铜立人像、纵目兽面和铜树等大型器物,也出现了坛、殿的形式,反映此时祭祀礼仪已被规范得更为严密具体,仪式过程更为繁缛,场面也更加华丽^[40]。换言之,一、二坑出土遗物内容的差异,显示三星堆的祭祀场景有逐渐朝向更具规范性、说明性与叙事性题材发展之趋势。

此外,二号坑不仅群像功能更为分化、器物尺寸差异进一步扩大,随着礼仪规范的增强,群像外观形式的表现也有逐渐规制化的趋势。例如:一号坑青铜人像尺寸基本一致,头长和五官比例接近真人,人像脸形轮廓线条柔和,容貌各异,具有趋近真人的个别特征;二号坑青铜人像虽大小不一,发型各异,然脸庞和五官比例夸张、线条方转锐利,致其个别差异减弱,诸像容貌特征,也趋于一致,并转而强调彼此相互衬托所产生的视觉效果。

由此可知,即使考古学者因三星堆祭祀坑中出土器物品类之丰富多元,多认为是“在长时间的使用过程中,不断增添新的品种,才形成如此丰富的成套成组的宗庙祭祀礼仪器物群”^[41]。而非针

对某次特定用途一次制作,然而一、二坑中所见器物内容内容明显有别,除尊彝等器的原始产地尚可商榷外^[42],风格表现亦各自统一而少见混淆,可知二坑所属年代虽有先后,同坑中各器之制作时代则基本相近。

乙、黄金制品

三星堆遗址出土的黄金制品中,有4件出自一号祭祀坑,分别是金杖、金面罩、金箔虎形饰与金料块。其中以锤打法制成的金杖(K1:1)长143公分,器面有细线篆刻四矢射四鸟四鱼纹,杖下端刻二人头像。因出土时内有木质炭化物,推测原为包卷使用的金质金皮杖。金面罩(K1:282)与同坑的铜人头像大小接近,可能具有组合关系,系以锤打制成^[43];虎形金箔(K1:11-1)出土于K1:11铜人头像内腔中,其全身压印虎斑纹;金料(K1:39)重170.44克,长方形,一端有缺,另一端尚存浇注帽,还有多处气孔,显见系由砂金加热炼聚而成。总计一号坑出土的金器重651.33克^[44]。

二号坑出土金质(残)器的件数虽大为增加(60余件),但黄金耗量却明显减少(总重仅191.29克)。该坑计出土面罩2件、金箔四叉形器1件、璋形箔饰14、鱼(或叶)形箔饰19、圆形箔饰6、宽带饰1(断为六段)、窄带饰13、金箔残片5、金箔残屑56片(重14.9克)^[45]。另有4件铜人面贴覆金箔面罩,小型铜神树(K2(2):213)上的两件果实之柄下部亦包有金箔。报告中推测脱落的2件金面罩系直接以金片置于铜人面像上摸压锤制,再以中国漆作为黏结剂^[46]。三星堆金器的金相分析结果显示,其黄金含量在82.45~86.194%之间,银11.1%~14.795%、钡1.27%~1.94%,此外还含有微量铜、铁、铅、锌等元素^[47]。

至于金沙遗址I区梅苑出土的金器共56件,计有人面像、四鸟绕日饰、射鱼纹带、鸟首鱼纹带、蛙形饰、鱼形饰、喇叭形器、盒形器、球拍形器、几何形饰与其它器物列片,其中射鱼纹带上的图案与人面箔片与三星堆所见几乎相同^[48]。根据12件出土金器样本的金相分析,其黄金含量在83.3%~94.2%之间、银5.1%~16.4%、铜0.2%~1.6%^[49],成份异于三星堆金器,由于两地金器成份不一,推测它们可能都是以砂金制作。此外,金相检验4件残片均为热锻成形,其中射鱼纹带

表面纹饰系以篆刻方式制作,四鸟绕日金箔之镂空纹饰则为反复刻划造成^[50]。

有关三星堆与金沙遗址金器研究,可概分为图像诠释与区系发展两个方向。其中有关图像涵义之诠释可以黄剑华为代表。黄氏指出三星堆金器中的金杖用于祭典,或可称祭杖、法杖,与太阳神话和渔猎之类的祭祀活动有关;金面罩附着于青铜人头上,整体是祭祀活动或供奉于神庙中的巫师象征有关;金璋与山川祭祀内容有关;金鱼具有渔猎活动和农业生产方面含义;金虎则是崇虎观念的展示。他并根据《韩非子·内储说上》“荆南之地,丽水之中生金”之说,推测三星堆的黄金主要来自丽水^[51]。此外,他也分别探讨金沙出土的蛙形金饰与四鸟绕日金箔的图像意涵,指出蛙形金饰的制作目的与祭蛙求雨、月亮神话中的月中蟾蜍(月亮崇拜)、祈求生殖崇拜、吉祥物、甚至图腾涵义有关^[52],而四鸟绕日金箔则为蜀人崇鸟与太阳崇拜精神的表现^[53]。然而就视觉文化研究的观点而言,图像与文字具有各自的根源与传达效力,因此三星堆的物质文化尽管可能承载浓厚的精神涵义,但是将各种视觉图像与既有的文字卷标一一对号入座则未必适切。

至于有关金器区系发展的研究,则一般是从中国商代金器的考古分布与使用态度的综合考察出发。段渝以地理上的秦岭与淮河为界,将商代黄金制品区分为南方与北方系统。其中北方系统分布范围包括河南、河北、山西、北京、辽宁等地,该系统金器均系出于墓葬,并且均是作为人体或器具的装饰品使用;南方系统则以四川广汉三星堆为代表,其发展具明显的独立性,并足与中原、北方草原互相抗衡^[54]。相对于此,杨伯达则认为蜀地金器虽具有相对独立的发展过程,然因为期短暂,最后终不免汇入中原金器系统之中^[55]。孙华与谢涛基本延续杨伯达之观点,认为金沙与三星堆遗址使用锤制工艺并辅以刻镂工艺加工,将黄金制成较薄的金片与金箔后固定到其它材质器表的方式与中原金器的功能接近,而异于西北与北方地区的装饰用法^[56]。

就金器工艺与使用方式而言,蜀地金器确实与中原地区将黄金锤薄后贴于器表的作法相似,但蜀地先民则赋予黄金异于中原的特殊涵义,因

此笔者认为蜀地金器之发展脉络更接近段渝的独立性主张。迄今为止,中原地区出土金器(金箔)之地点包括侯家庄 M1001 等商王大墓^[57]、安阳薛家庄、大司空村、武官村^[58]、河南郑州^[59]、辉县琉璃阁^[60]、河北台西商墓^[61]、山东益都苏阜屯^[62]和山东滕州前掌大^[63]……等长城以南的黄河中下游地区。此区出土之金器除一件为金泡外,其余皆是敷于器表上的金箔。黄金之制作工艺使用了锤鏢(hammering)、镂雕(chisel out)与铸造(molding)等技法,其作用主要作为器表增色,并未独立作为身份或精神表征。

北方地区出土金器之遗址及金器种类,包括甘肃玉门火烧沟墓地(金、银、青铜等材质之耳环^[64]、北京雪山遗址(喇叭形金耳环^[65]、平谷县刘家河商墓(金耳环、金臂钏与金笄)^[66]、山西吕梁县石楼镇、石楼后兰家沟与永和^[67],另外陕西淳化、保德等地亦出土不少金耳饰^[68]。此系统之空间分布以长城一线或以北的北方游牧地区为主,制作工艺为锤鏢、拔丝(drawing wire)、镂雕与铸造。目前所见之金器种类全属装饰用品,审美意味浓厚。

位于西南蜀地的三星堆虽和中原地区一样以金箔贴饰器物,然在黄金用量与用法上仍有显著差别,尤其金杖与金带饰的出现更说明了黄金在此不仅是为了器物表面赭色增色之用,更可能蕴含相当程度的尊崇象征。此外,此地黄金薄片不仅面积大、且造形各异,并且同时使用了锤锻、包卷、模冲(embossing)、镂雕、篆刻(engraving)、锤冲凸纹(reposee)等多种技法制作,显示此地对于黄金之特性更为熟悉,工艺技巧亦高于中原和北方地区。

假若我们还原仪式进行时的场景,当可发现在众多青铜像中,贴饰金箔者较之未贴者更为醒目,而手持黄金令牌者,也必然因其光灿夺目,而成为全场视觉之焦点。至于三星堆金杖上的鱼、鸟、矢图案,不仅同时见于金沙遗址之金器上,且因同属篆刻纹,其作为符号(sign)之性质应强过装饰(decoration)之目的,因此仅能供持有者近距离观看,方能识读其图像内容及可能象征之精神涵义。

由于在所有颜色中,就属金色最为鲜艳夺目。

从二号坑的黄金总重量不及一号坑,而以金箔制作的对象却远多于一号坑的现象可知,蜀人对黄金的合用是源自于他们对独特的视觉效果,亦即对黄金所营造出的光灿色彩与尊贵氛围的日益重视,其动机不在以其贵重之材质彰显个人财富和身份。因此,较之北方草原民族以黄金作为人体装饰,或中原纯为器表增色的角色,蜀地金器似更具政治与宗教涵义。

丙、玉器

根据统计,迄今三星堆遗址出土玉器已达1000多件^[69],其中,三星堆一号坑出土129件,二号坑出土486件,种类包括琮、大小牙璋、曲刃与直刃戈、柳叶形剑、斧、凿、凸缘环、串珠……等。就数量而言,二号坑玉器虽多于一号坑,但二号坑所见者多系珠管类玉器,出土时多置于铜罍内,应属某种装饰的附件,其丰富性和整体尺寸不及一号坑玉器。此外,两坑玉器在形制上也存在一定的差异。以玉璋为例,一号坑出土者除少数援端外张、珣牙略显规整外,多数援部弧度与玉戈相近,其端刃多为鱼嘴形分叉,射旁珣牙之形式多样复杂。这些形似玉戈的玉璋身长与刃宽均较为一致,器长约30到40厘米之间,只有2件分别为51.6厘米和57厘米;二号坑的玉璋则多为上宽下窄的长方梯形,其端刃以外张之双尖为主,援与内之间的珣牙表现较为一致,两侧并出现镂空之回字形。各器刃部宽窄不一,器身长度也差异较大,一般在26.7厘米到68.8厘米之间,其中并有数件尺寸不及5厘米。

至于金沙遗址出土玉器已达2000余件^[70],其中已公布的梅苑一区出了558件,以直方外形的玉璋(101)、玉戈(31)、玉凿(65)为大宗,璧形器(62)与环形器(61)次之^[71]。此地另出土玉琮24件,全见于I区的梅苑东北部,其丰富的数量与三星堆一、二号坑仅出单件的情况不同。本地玉琮在形态上可区分为多节刻纹与单节素面两大类,其形制及装饰手法显示各器制作之时颇有差异,其中一件多节刻纹玉琮更明显具有良渚晚期风格,射端还刻划有变形人纹^[72]。至于该遗址出土的玉璋和玉戈,其表现风格亦不甚一致,显示各器之来源纷杂、制器时代跨度较大。其中部分玉璋较三星堆一、二号坑出土同类器制作更为粗略,外

形也更显板滞。

若整体观察三星堆与金沙遗址出土玉器,可以发现其形态以片状直方系的玉质兵器或工具为主,玉璧的数量亦颇为可观。此一现象一方面或与长片与圆片状玉器更有利于距离定向展示有关,另一方面也反映了此地高度发展的玉石切割技术。此外,就文化因素而言,三星堆与金沙玉器整体面貌显示它们在发展过程中曾经吸收来自外地不同文化之元素。例如受到长江下游良渚文化余韵之影响而出现的璧、琮与锥形器等玉器^[73],以及分别受到中原二里头文化和长江中游早商文化影响而兴起的玉璋和玉戈。

然而纵使受到东方和北方用玉传统的高度影响,蜀人对玉器类型的选择仍有其主动性。例如璧、璋与戈等器即是在模仿外来原型后,再以更夸张的手法加以强调;而盛行于商代中原地区的小型象生玉器在此地的缺席,更反映出此地玉器不以炫耀器主个人财富或满足生活情趣与审美品味的功能为主,而更多是作为重要祭祀活动上由神灵握持的法器,祭祀者则透过此一持献祭和膜拜的过程,使心灵得以安顿。此外,这些玉器并在被传播和接纳的过程中,更加入了蜀地工匠的设计巧思,因而能够同中显异、充满变化。一号坑中出土的鱼嘴形叉刃玉璋以及镂雕鸟形装饰玉璋等,便是在外来原型的基础上,以符合蜀地追求视觉变化的心理需求所采用的变异作法。

另一方面,此地玉器的尺寸差异颇大,三星堆二号坑和随后出现的金沙玉器之玉质更显驳杂多样,制作工艺亦渐趋粗疏,因此整体架势虽然辉煌气派,其形制和装饰表现有时不免显得粗枝大叶或充满霸气,与中原商代玉器保守抑制的风格表现有着强烈的对比,如大若车轮的石(玉)璧、或是各式大型牙璋等^[74],在说明其异于中原的使用场合与方式。由于器物外形尺寸的差异反映了观看方式的不同,此地玉器的惊人尺寸,显示仪式参与者和青铜群像以及这些祭神法器之间存在一定的距离。由此可知蜀人用玉所强调的并非诱人揣摩把玩的玉质之美,而是特殊类型玉器在祭祀中所担当的功能与象征,并且以巨大的尺寸差异与各种尖锐的珣牙引发观者震撼与敬畏之感。

此外,其中几件玉器上尚阴刻有特殊的图形。

例如:一号坑一件刃端作立鸟状的玉璋(K1:245-5),两面均阴刻璋的图案;二号坑一件作平行四边形的玉璋(K2(3):201-4),单面刻有并排握拳之三人以及以璋祭祀山岳之图案;而金沙出土一件类似良渚风格玉琮(2001CQJC:61)之上端射部亦刻画有近似人形的符号。由于这些阴图纹都具有浓厚的叙事性或符号性质,因此推测与特定象征有关。

值得注意的是,三星堆与金沙遗址对玉璋的强调更甚于玉戈,还出现部分将玉戈改制成玉璋的情形,似乎显示商代蜀人重祭而不尚武的文化涵义。

三、以视觉奇观为尚的商代蜀人

若就整个三星堆与金沙遗址出土的青铜器、玉器与黄金制品观察,基本可以归纳出下列几项特点:

经比较三星堆与中原地区同时期的相似器物可以发现,本地器物的尺寸明显较大、比例也相对夸张。例如,相较于中原的青铜尊、罍,三星堆出土器之圈足占全器之比例明显增加,这种现象应与该器摆放位置与角度的改变有关。若再考量大型青铜人像与大型面具的巨大尺寸,更加说明它们与观者之视点较远、以及展示性的提高有关。至于中原因素的玉璋在此被加长、祭祀用的石璧尺寸增加,或也出于展示性之考量。例如二号坑出土的小型青铜尊形雕塑中,即非常具体地呈现了尊器在祭祀场合中被使用或展示的方式之一。

当器物属近距离观看时,器各部位间关系较为独立,与其它器的视觉呼应性较薄弱;若以远方观看为设计重点时,则不仅同器各部位间的整体效果必须考量,器群之间视觉统合的问题也应加以留意。因此,蜀地艺术以高浮雕、变形夸张或线条曲度和尺寸对比来突出特定部位和特定主题,再以充满戏剧效果的光泽统合不同器群的调性。因此整个祭祀场景就如同一个充满声光和动态效果的剧场,不仅满足了蜀地乐于定位明确、主次分明与节奏感强烈的观看习惯,也充分反映蜀人善于营造及掌握视觉讯息的能力。

因此,三星堆器群整体所呈现的效果,对于主持或仪式的参与者来说,整体构成了一种视觉(奇

观)(spectacle)^[75],并且造成了视觉冲击(visual shock)。透过这种效果所营造出的神圣空间,不仅强化了仪式本身的庄严性质,也强化了社群意识。

由于三星堆与金沙遗址出土的主要器物几乎都出自祭祀坑,而墓葬则多仅随葬日常陶器,与中原地区青铜礼器多出于墓葬之情况不同。此一情况不仅显示蜀人的丧葬礼制与中原有别,也反映出其信仰对象与仪式过程相当不同于中原地区。这似乎是一种重祭轻葬、重神轻祖现象的反映。在西方视觉文化研究中,曾经特别强调视觉观看本身所蕴含的权力动作特质^[76]。目前亦有部分学者注意到三星堆出土器物的国家性质,而指出它们作为宗教之外的政治涵义^[77],笔者对此深表同意。这批具膜拜性质的青铜器、金器或玉器的制作与使用,确实显示强烈的规训涵义。透过这批器物整体营造的肃穆气氛,使得仪式参与者有如步入神殿一般,首先臣服于某种意识形态之下,再藉由观看与被观看的过程进一步形塑并强化其认同。这种观看的仪式,正是一种驯化观者并藉此巩固统治者的权势的过程。

此外,蜀人对视觉表现的高度敏感,或亦可解释他们在艺术形象中特喜强调眼睛,如青铜面具上的凸眼、大量的巨型眼形器、以及青铜人头的杏眼。因此,赵殿增有关(或许正是出现了对眼睛的信奉与推崇,三星堆蜀人更加注意发挥眼睛的作用,充份展示了他们用眼去观察认识世界和创作造型艺术器的能力)^[78]的说法确实颇为贴切。

如同多位学者所言,蜀人对眼睛母题的强调,一方面可能与其(纵目之人)的神先传说有关——在商代甲骨文中,“蜀”字特征便是巨眼之虫^[79];表明商人对蜀人的认识建立在“眼睛”的特征上;另一方面,或也因为蜀人以视觉(vision)作为认识世界最重要和直接的管道,因此不仅在艺术中特别强调双目的表现,对人物和动物形象的整体掌握也具有高度的兴趣与能力。惟至今仍令人疑惑不解的是,蜀地对人像的兴趣究竟是从何处获得的启发?

蜀地的文化内涵显示他们对于异域文化的高度的接受能力与敏感度,甚至有学者指出三星堆的物质文明受到遥远的西亚文明影响^[80]。然而蜀地对异域文化所抱持的开放态度,并未使它一

成不变地移植外来元素,而是透过蜀人对艺术媒材极高的敏感度与高潮迭起的视觉设计,融合改造后开创出辉煌自信的独特文明。虽然至今我们仍无法明确指出蜀地与其它文化交流的具体路径,然而蜀地与中原在艺术表现上的差异,非但不是“文化滞后”一词所能含糊带过^[81],更不宜以“中心与边陲”、“主流与臣属”“传播体与接受体”……等二分观点进行诠释。因为这种说法的背后不仅隐含了文化权力与压迫意识,也蒙蔽了历史事实。

注释

[1]四川省文物考古研究所:《三星堆祭祀坑》第424-427页,文物出版社1998年出版。赵殿增《文明的起源——三星堆考古发现与成都史前城址群》,《三星堆文化与巴蜀文明》第148页,南京江苏教育出版社2005年出版。

[2]赵殿增:《三星堆文化与巴蜀文明》,第153、165、179页。

[3]赵殿增:《三星堆文化与巴蜀文明》,第162、165页。

[4]《三星堆祭祀坑》,第432页;徐自强《广汉、安阳祭祀坑比较研究》,李伯谦编《商文化论集》(下),第589页,文物出版社2003年出版;孙华,《三星堆器物坑的年代及性质分析》,《文物》1993年第11期第72页。

[5]成都市文物考古研究所、北京大学考古文博院:《金沙淘珍——成都市金沙村遗址出土文物》第11页,文物出版社2002年出版。

[6]成都市文物考古研究所:《成都金沙遗址的发现与发掘》,《考古》2002年第7期第10页。

[7]成都市文物考古研究所、北京大学考古文博院:《金沙淘珍——成都市金沙村遗址出土文物》第14页。

[8]成都市文物考古研究所:《成都金沙遗址“置信金沙园一期”地点发掘简报》,《2002成都考古发现》,第1-41页,科学出版社2004年出版。

[9]徐学书:《关于三星堆出土青铜人面神像的探讨》,《四川文物》(1989年广汉三星堆遗址研究专辑)第50-52页;巴家云《三星堆遗址所反映的蜀人一些宗教问题的研究》,《四川文物》(1989年广汉三星堆遗址研究专辑),第53-57页;范小平《广汉商代纵目青铜面像研究》,《四川文物》(1989年广汉三星堆遗址研究专辑),第58-61页;邱登成《金杖神树与古蜀祖先崇拜》,《四川文物》(1992年三星堆古蜀文化研究专辑),第84-87页;屈小强、李殿元、段渝主编《香烟叩阊阖,衣冠竞祠神》,《三星堆文化》,四川人民出版社,1993年出版,第168-220页;赵殿增《三星堆

古蜀文明的宗教信仰及社会内涵》,《三星堆文化与巴蜀文明》,第303-352页。

[10]少数对有关三星堆青铜器整体风格的研究为:Yen Ge & Katheryn M. Linduff,“Sanxingdui: A New Bronze Age Site in Southwest China,”*Antiquity*, 64, 1990, pp. 505-513;孙岩、杨红育,《从三星堆和新干青铜风格看地方青铜文化的特点及其形成的原因》,“新世纪的考古学——文化、生态、多元互动学术讨论会”,台北:中央研究院历史语言研究所,2003年10月22-24日。

[11]关于语言与形象之间的差异问题,可见 Ernst Gombrich,“The Visual Image: its Place in Communication,” in *Scientific American*, 272, 1972, pp. 82-96; Alex Potts,“Sign,” in Robert S. Nelson & Richard Shiff ed., *Critical Terms for Art History*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996, pp. 17-20; W. J. T. Mitchell,“World and Image,” in *Critical Terms for Art History*, pp. 47-56.

[12]W. J. T. Mitchell,“Introduction,” in *Pictorial Theory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 16.

[13]“视觉文化”一词建立在以下的概念:它把视觉当成一个意义创造与斗争的场所。过去的西方文化将语言视为最高形式的智能表现,并且将“视觉再现”看成次等的观念陈述体。因此西方出现的视觉文化,如米契尔(W. J. T. Mitchell)提出的图像理论(Picture theory)是对书写文本世界的一种挑战,它“源自于对理解观赏(Spectatorship)时所发生的问题,其程度和各方面的阅读是一样的,而如果从文字模式着眼,‘视觉经验’或‘视觉阅读能力’(visual literacy)可能无法得到全观的解释。”Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London; New York: Routledge, 1999, p. 6.

[14]Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

[15]Michael Baxandall,“The Period Eye,” in *Pointing and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, New York: Oxford University Press, 1972, pp. 29-108.

[16]王正华:《艺术史与文化史的交界:关于视觉文化研究》,《近代中国史研究通讯》2001年第9期,第76-77页。

[17]W. Eugene Kleinbauer,“Determinants of Art Historical Investigation” in *Modern Perspectives in Western Art History*, Toronto: University of Toronto Press, 1971, p. 20-21. Gombrich, *Ide as and Idols: Essays in History and in Art*, London: Phaidon Limited, 1979, p. 142; 黄翠梅,《不是艺术也不是历史》,《2000 珊瑚潭艺术季——跨界艺谈学术论文集》,台南艺术大学,第9

-21页。至于文字或文献「霸权」一词,引自徐小虎著《文字霸权必需全罢》,黄翠梅主编,《2003艺术史学与考古学方法研讨会》,台南艺术大学,2005年,第107-119页。

[18] Arnold Hauser, "The Scope and Limitations of a Sociology of Art," *The Philosophy of Art History*, London, Routledge, 1959, p. 6.

[19]自柏拉图以来,人们对于视觉总存在着某种敌意,因为柏拉图要我们相信,我们日常生活中所遇到的所有物体(objects),都是一种真实的复制品,而艺术家模仿自然所作的作品,更只是复制品的复制品。因此这种对视觉影像的敌意,在西方思想中造成长远的影响,使得语言比起影响像更具优势,安海姆称其为“不被信任感”(The senses of mistrusted)(见 Rudolf Arnheim, in *Visual Thinking*, Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1969, p. 4-6)。但事实上,视觉本身所具有的独特视觉传达力与感染力,更甚于语言。

[20] W. Eugene Kleinbauer, "Determinants of Art Historical Investigation," in *Modern Perspectives in Western Art History*, p. 20; Michael Podro, "Riegl," in *The Critical Historians of Art*, New Haven & London: Yale Uarmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, pp. 33-36. 中文译文见李格尔著,陈平译,《罗马晚期的工艺美术》,湖南科学技术出版社,2001年,第60-61页。

[21] 贡布里希指出,习惯势力是我们反对变化,寻求沿续性的产物。当一切都处于变化之中,甚么都无法预测的情况下,习惯变成为我们描述各种经验的参考框架。E. H. Gombrich, *The sense of Order*, London: Phaidon press, 1979, pp. 171-173.

[22] Jessica Rawson:《中国丧葬模式——思想与信仰的知识来源》,《中国古代的艺术与文化》第360页,北京大学出版社,2002年出版。

[23] 中国社会科学院考古研究所编著:《夏商王朝周边地区的考古学文化》,《中国考古学》夏商卷,第495-496页,中国社会科学出版社,2004年出版。

[24] 赵殿增指出:“创作者本身已有较明确的环境表现意识,有目的的将人像、神树、灵兽和各种礼器祭品,放置于特定的环境之中,相互之间都具有内在的联系和相通的气息,共同构成了充教祭祀活动的宏大场面。”赵殿增,《艺术繁荣与文化交流》,《早期中国文明:三星堆与巴蜀文明》,第445页。

[25] 据 C14 测定,一号坑约早于二号坑 100 年,但两坑距离仅 20 余公尺,方向大体一致。若以一号坑倾覆器物的中央坑道为主方向,则一号坑为北偏西 45°,二号坑为北偏西 55°,均对向西北方的高山。网页:三星堆博物馆:网址: <http://www.sxd.cn/front/zjbwg.asp>

[26] 屈小强、李殿元、段渝主编:《三星堆文化》,第 224-225 页。

[27] 赵殿增:《三星堆古国的祭祀礼仪与国家形态》,《早期中国文明:三星堆与巴蜀文明》,第 239-241 页,江苏教育出版社,2005 年出版。

[28] 成都市文物考古研究所:《成都市金沙遗址的发现与发掘》,《考古》2002 年第 7 期,第 9-11 页;成都市文物考古研究所《成都市金沙遗址“兰苑”地点发掘简报》,《2001 年成都考古发现》,科学出版社 2003 年出版,第 1-32 页;成都市文物考古研究所《金沙遗址蜀风花园城二期地点试掘简报》,《2001 成都考古发现》,第 33-53 页;成都市文物考古研究所《成都金沙遗址 2001 年黄忠村干道规划道路 B 线地点试掘简报》,《2002 成都考古发现》,第 42-61 页;成都市文物考古研究所《成都金沙遗址万博地点考古勘探与发掘收获》,《2002 成都考古发现》,第 63-95 页;成都市文物考古研究所《成都金沙遗址 I 区“梅苑”地点发掘一期简报》,《文物》,2004 年第 4 期,第 4-65 页。

[29] 成都市文物考古研究所:《金沙淘珍——成都市金沙遗址出土文物》,第 11 页。

[30] 成都市文物考古研究所:《成都金沙遗址 I 区“梅苑”地点发掘一期简报》,《文物》,2004 年第 4 期,第 6 页。

[31] 成都市文物考古研究所:《成都金沙遗址 I 区“梅苑”地点发掘一期简报》,第 6 页。

[32] 判定依据包括:1. 器物面貌与三星堆类似;2. 出土器物无使用痕迹;3. 象牙兽骨排列规整;4. 石璧、石璋迭置;5. 无房址与作坊痕迹;6. 出有灼孔的龟腹甲等。见成都市文物考古研究所,《成都金沙遗址 I 区“梅苑”地点发掘一期简报》,第 60-61 页。

[33] 成都市文物考古研究所:《成都市金沙遗址“兰苑”地点发掘简报》,第 13-14 页。

[34] 青铜具有由黄至浅红之色泽,器表绚丽夺目,惟亦随时间而锈蚀。黄金虽色泽类似,然更加艳丽,并具有不锈、不易起化学变化、不随时间褪色、质地柔软、延展性高等诸多物理特性,也与色调柔美、性韧质坚、抗磨耐久、不具延展性的玉器,在物质性状上有着巨大的差别。惟三者均孕育于山川之间、珍贵耐久且不易产生变化,又蕴含独特的美感,而各自被赋予特殊的文化意涵。关于黄金与美玉之间的异同,见黄翠梅、李建纬《金玉同盟——东周金器和玉器之装饰风格与角色演变》,《第五届玉学玉文化研讨会》,江苏省江阴市,2005 年 9 月 19-21 日。

[35] 贡布里希在《秩序感》中提到,他虽然不完全相信风格有所谓的渗透问题,但他仍无法否认不同器类或艺术类别之间,有视觉的共同感,此即风尚(mode)。E. H. Gombrich, *The Sense of Order*, p. 197-200/213-216.

[36] 成都市文物考古研究所:《成都金沙遗址 I 区“梅

苑”地点发掘一期简报》第10-25页。

[37]陈德安、魏学峰、李伟纲：《三星堆——长江上游文明中心探索》，四川人民出版社1998年出版，第31页。

[38]有关三星堆青铜立人像双手究竟握持何物，多年来学界一直众说纷纭，笔者对此亦曾费心思索，故于2002年参观三星堆博物馆时，特别留心观察青铜立人的双掌与手势，经比对出土象牙之曲度和尺寸后，当即推测人像上所持物品应为象牙，并曾多次于课中讲述。2006年3月与来台讲学的魏坚教授谈及三星堆人像手中持物时，二人竟异口同声说出“象牙”二字，可知持类似看法者非仅笔者一人。

[39]赵殿增：《早期中国文明：三星堆与巴蜀文明》，第242页。

[40]孙岩、杨红育：《从三星堆和新干青铜风格看地方青铜文化的特点及其形成的原因》，「新世纪的考古学——文化、区位、生态的多元互动学术讨论会」，台北：中央研究院历史语言研究所，2003年10月22-24日，第7页。

[41]四川省文物考古研究所编：《三星堆祭祀坑》，第441页。

[42]Jay Xu, "Bronze at Sanxingdui," in Robert Bagley ed., *Ancient Sichuan: Treasures from a Lost Civilization*, Seattle Art Museum in association with Princeton University Press, 2001, p. 141.

[43]赵殿增指出，金面罩的制作工序为：锤打成箔、回火处理、锤打定形、剪裁轮廓、镂空消气、折皱变形、土漆黏合、捶打修整、蹭拭磨光等过程。见赵殿增，《三星堆时代的社会经济》，《三星堆文化与巴蜀文明》，第399页。

[44]四川省文物考古研究所编：《三星堆祭祀坑》，文物出版社1999年出版，第60页。

[45]四川省文物考古研究所编：《三星堆祭祀坑》，文物出版社1999年出版，第352页。

[46]杨小邬：《浅谈三星堆出土金面罩铜头像的修复工艺》，《四川文物》1992年三星堆古蜀文化研究专辑，第95页。

[47]赵殿增：《三星堆时代的社会经济》，《三星堆文化与巴蜀文明》，第400页。

[48]成都市文物考古研究所：《成都金沙遗址I区“梅苑”地点发掘一期简报》，第6-10页。

[49]肖璘、杨军昌、韩当玢：《成都金沙遗址出土金属器的实验分析与研究》，《文物》2004年第4期，第81页，表三。

[50]肖璘、杨军昌、韩当玢：《成都金沙遗址出土金属器的实验分析与研究》，第81-82页。

[51]黄剑华：《三星堆出土黄金制品探讨》，《西南交通大学学报》(社会科学版)，2002年第3期，第17-22页。

[52]黄剑华：《金沙遗址出土金蛙之寓意探析》，《东南文化》2004年第1期，总177期，第49-50页。

[53]黄剑华：《太阳神鸟的绝唱——金沙遗址出土太阳神鸟金箔饰探析》，《社会科学研究》2004年第1期，第130-134页。

[54]段渝：《商代中国黄金制品的南北系统》，《殷商文明暨纪念三星堆发现七十周年国际学术讨论论文集》，社会科学文献出版社，2003年出版，第212-221页。

[55]杨伯达：《富丽华贵的中国古代金银器》，《中国金银玻璃珐琅器全集·金银器(一)》，河北美术出版社2004年出版，第2页。

[56]孙华与谢涛针对金沙与三星堆遗址的金器指出：“西北及北方地区多以黄金制成装点身体的饰件如金耳饰、金臂钏、金头饰等。中原地区和西南地区多将黄金制成金箔片再与其它器相结合，这种原因是中国早期文明发展的不平衡性与多样性，也与黄金工艺传统的不同有关。”成都市文物考古研究所等编，《金沙淘珍——成都市金沙村遗址出土文物》，第17-18页。

[57]中研院史语所编：《侯家庄·第二本·1001号大墓》台北：史语所，1962年，第334页；中研院史语所编，《侯家庄·第三本·1002号大墓》台北：史语所，1965年，第101页；中研院史语所编，《侯家庄·第六本·1217号大墓》，台北：史语所，1968年，第104-105页；中研院史语所编，《侯家庄·第七本·1500号大墓》，台北：史语所，1974年，第111-112页；中研院史语所编，《侯家庄·第八本·1550号大墓》，台北：史语所，1976年，115-116页。

[58]河南省文物局文物队：《河南安阳薛家庄殷代遗址、墓葬和唐墓发掘简报》，《考古通讯》1958年第8期，第25页；郭宝钧：《一九五〇年春殷墟发掘报告》，《中国考古学报》第五册，1951年，图牌拾；马得志等：《一九五三年安阳大司空村发掘报告》，《考古学报》1955年第9册，第52页。

[59]目前郑州发现的夔龙纹金箔饰片年代的商代二里冈期，为中原发县最早的金器考古证据。见河南省博物馆，《郑州商城遗址发掘报告》，《文物资料丛刊》(一)1977年出版，第18页。

[60]中国社会科学院考古研究所编著：《辉县发掘报告》，科学出版社，1956年，第16-17、27页。

[61]河北省文物研究所编：《蒿城台西周代遗址》，文物出版社，1985年，第145/147-149页。

[62]山东省博物馆：《山东益都苏阜屯第一号奴隶殉葬墓》，《文物》1972年第8期，第24页。

[63]中国社会科学院考古研究所山东工作队：《山东滕州市前掌大商周墓地1998年发掘简报》，《考古》，2000年第7期，第26页；中国社会科学院考古研究所山东工作

队,《滕州前掌大商代墓葬》,《考古学报》1992年第3期,第380页。

[64]甘肃省博物馆:《甘肃文物考古工作三十年》,《文物考古工作三十年》,文物出版社1979年出版,第143页。

[65]严文明:《论中国的铜石并用时代》,《史前研究》1984年第1期,第43页。

[66]北京市文物管理处:《北京市平谷县发现商代墓葬》,《文物》1977年第11期,第3页。

[67]谢青山等:《山西吕梁县石楼镇又发现铜器》,《文物》,1960年第7期,第52页;郭勇:《石楼后兰家沟发现商代青铜器简报》,《文物》1962年第4、5期,第33页;石楼县文化馆:《山西永和发现殷代铜器》,《考古》1977年第5期,第356页。

[68]姚生民:《陕西淳化县出土的商周青铜器》,《考古与文物》1986:5,第12页;吴振录:《保德县新发现的殷代青铜器》,《文物》1972年第4期,第62页。

[69]赵殿增:《早期中国文明:三星堆与巴蜀文明》,第389页。

[70]王方:《金沙玉器类形及其特点》,《中原文物》2004年第4期,第56页。

[71]玉器数量计有戈31、矛11、剑3、钺3、璋101、圭1、斧9、铙18、铙形器4、凿65、凹刃凿形器33、刀3、梯形器2、多边形器1、琮12、箍形器9、璧形器62、环形器61、椭圆形器1、绿松石珠管15、玛瑙珠3、珠形器1、圆角镂空饰1、人面1、动物1、玉料100、残件7。见成都市文物考古研究所,《成都金沙遗址1区“梅苑”地点发掘一期简报》第25-52页。

[72]朱章义、王方:《成都金沙遗址出土玉琮初步研究》,《文物》2004年第4期,第58-69页。

[73]年代断为二里头文化二期至四期的三星堆遗址仁胜村土坑墓M5中,出有三件具良渚文化风格的玉锥形器。见四川省文物考古研究所三星堆遗址工作站,《四川广汉三星堆遗址仁胜村土坑墓》,《考古》2004年第10期,第16-17/20页;另金沙遗址也出一件良渚文化风格的玉琮。

[74]三星堆一、二号祭祀坑出土玉牙璋多数长度在40公分以上,其中一号坑出土一件璋残长162公分、宽23公分。

[75]“奇观”(spectacle)一词最早出于法国电影导演盖·德波(Guy Debord)1967年出版的《奇观社会》一书。该词意指当代社会中所有的物质与消费行为已变成纯粹的表征,真实世界成为图像碎片,整个社会成为一个奇观社会。事实上,奇观并不始于当代,人类文化史中早已存在各式奇观或奇观的现象,如宗教仪式、圣像崇拜、狂欢节、断头台(斩首示众)以及各种庆典等。见吴琼著,《视觉性与视觉文化》,《视觉文化的奇观》,中国人民大学出版社,2005年出版,第11页。

[76]观看的权力问题,最早是由法国哲学家傅柯在他的《监视与惩罚:监狱的诞生》一书中提出:观年本身共实存在着权力的问题,例如:观看与被观看间的权力,被观看者的透明性与观看者的不透明性,以及观看过程中意识形态的运作与认同等。见 Michel Foucault, *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, Paris; Gallimard, 1975.

[77]屈小强、李殿元、段渝主编:《宗教与王权的艺术结合》,《三星堆文化》,第367-372页;赵殿增,《三星堆的礼器制度和国家形态》,《早期中国文明:三星堆与巴蜀文明》,第278-300页。

[78]赵殿增:《三星堆文化与巴蜀文明》,第308页。

[79]赵殿增:《三星堆文化与巴蜀文明》,第311页;四川省文物考古研究所,《三星堆祭祀坑》,第439页;林向:《三星堆遗址与殷商的西土——兼释殷墟卜辞中「蜀」的地理位置》,《四川文物》1989年广汉三星堆遗址研究专辑,第26页。

[80]霍巍:《广汉三星堆青铜文化与古代西北亚文明》,《四川文物1989年广汉三星堆遗址研究专辑》第37-43页。

[81]有关三星堆“文化滞后”之主张,请参见李伯谦著,《从对三星堆青铜器年代的不同认识谈到如何正确理解和运用“文化滞后”理论》,《中国青铜文化结构体系研究》,科学出版社,1998年,第300-305页。