

「楊說」三星堆之三

三星堆 為何出土大量象牙?

在三星堆遺址的出土物中，就其單一品種，象牙應是最大宗的了（圖一）。數量多，品種多；出土延續長，分布地域廣。有研究者統計，1986年廣漢三星堆就出土六七十條象牙，120顆象牙珠等。其後在仁勝村墓地又出土象牙，1997年的出土中又有象牙。2001年以來，在成都金沙遺址出土100餘支象牙，同出有不少象臼齒，還出土大量由整支象牙切割成的短節象牙柱，以及象牙段、象牙片、象牙珠等。在金沙遺址十號祭祀遺蹟內的一件玉璋上，還刻有四組對稱的肩扛象牙的跪坐人像。2021年的三星堆遺址再發掘，還是有大量象牙。這些象牙來自何處？其象徵本意與功利作為又是什麼？待本篇「楊說」道來。

◆文、圖：楊永年

著名歷史學教授在其著作中指出，「成都平原的象牙必來源於緬、印地區」。對此指認，筆者不僅不敢苟同，還要刻薄地說，如此「學術帶頭人」所作的指認，不應是知識結構問題，應該是「中國文明外來說」的固疾使然。古代中國是象的生活區，多有史籍記載。筆者收藏的古玉是有對應的，見圖二、圖三。史料中也有對軍中「象陣」的描述。創造三星堆的人的先祖共工族群，曾在現今的河南省作過停留。河南簡稱「豫」，曾是大象的主要故鄉。「豫」字的指意就是象。大象理所當然是曾經居留河南時蜀山氏的舊識故友。象有理由在後來成為三星堆人的頂禮崇奉之物。說至此，有必要說開去。三星堆人的先祖在中原黃帝文化體系的邊緣有所停留，炎、黃文化必定要產生融合混化，生成新的文化現象，隨着共工部落再遷徙來到「瞿」上，再南下到三星堆，應是符合邏輯的。所以在三星堆文化中出現夏文化元素也就不奇怪了。筆者認同當代著名歷史學家段渝先生的結論：「三星堆古蜀文化遺存同二頭里夏文化遺存是交互分布的。」

為什麼在先秦時期古蜀地見不到象群呢？或許蜀族的南進，農耕的擴大，造成生態失衡是主要原因。當然也有氣候變化導致象群南移的可能。炎帝後裔在現今甘肅南部禮縣與西和縣之間的「瞿」地（此為饒宗頤先生的指認），「叢叢縱目，玉瞿上」，開蜀群建蜀國之後，再南遷。來在岷山與同是遷徙到此的另一支炎帝後裔古羌人相遇。古羌人既指認遠祖「龍」，又認同近祖「羊」，於是在融合之中更有鬥爭。流傳至今的羌族民間故事《羌戈大戰》應該就是所指。《羌戈大戰》說羌人勝了，留在岷山，戈基人敗了，走去岷江河谷。或許是戈基人的蜀族已進入初期的農耕社會。他們必須沿岷江走向成都平原去發展。於是人群與象爭奪生存

空間，又或許象破壞了人的莊稼，導致人對象的獵殺驅趕。應該就是這樣象群被迫離開了古蜀地。

第二個問題，三星堆人為何對象牙又如此鍾意？這得從三星堆人的老祖宗談起。歷史學家的研究和出土文物的佐證，都認為紅山人和良渚人都是用玉去記述歷史傳承文明。玉是炎帝文化線的主要載體。三星堆最初的發現是玉。新近的發掘也有大量玉器出現。但是玉器的材料和製作都有相當局限，而象牙的物理現象與玉最為接近。可不可以說古蜀人、三星堆人在用象牙去替代玉器呢？

從古至今，玉器的最大功能是通靈——通靈寶玉。無論是三星堆遺址還是金沙遺址的「坑」中，象牙都是置放在第一層中。這是不是「由表及裏」去通靈！所以在猜測三星堆青銅大立人雙手舉抱的是何物時，相當多的指認是一整支象牙，這一整支象牙是通靈之物，是威武之物，或許也是權力的鎮壓之物！

以象牙代替玉去「通靈」，去與祖先溝通，大概是種「形而上」。形而下是什麼呢？筆者猜想是三星堆人對象這樣的巨無霸的敬畏。是這樣的巨獸帶來的許多想像力。對此，筆者有兩個「證據」。其一，三星堆青銅大立人的底座（圖四）。原初的解讀是「四個龍頭」。新近解讀為：「是由四個卷鼻的象頭組成的。」是嘛，祭祀的祖先巨像只有巨獸大象才可以託負！第二個證據是筆者的藏品（圖五、圖六、圖七）。這件玉（石）圓雕象的形象是十分準確的，其主要看點是象背上「祭壇」平面圖。四方三級的祭壇，上沿有着紅山文化、良渚文化中炎帝種姓祭壇的遺韻。下沿是成都羊子山祭壇的模本。圖八是公布的羊子山土台結構圖。



◆圖一：三星堆遺址的出土物中可見大量象牙。



▲▲圖二、圖三：作者收藏的古玉。



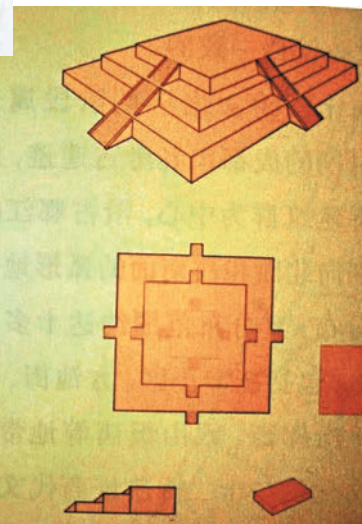
▲▲圖五、圖六：作者的玉（石）圓雕象藏品。



◆圖四：三星堆青銅大立人的底座。



◆圖七：象背上「祭壇」平面圖。



◆圖八：羊子山土台結構圖。

對此，段渝教授有如是說：「1956年，考古工作者就曾清理了一座高大的土台建築，即著名的羊子山土台，土台為三級四方形，每層有祭台土階，用泥草製土磚築牆，內以土夯實。在一望無際的成都平原，這座高達10米以上的土台顯得倍加巍峨高大。土台年代，原來認為其上限約在西周晚期至春秋前期，經林向先生研究認為，土台的始建年代，上限當在商代晚期或商周之際。成都羊子山土台的三級四方形制，與廣漢三星堆二號祭祀坑所出青銅大立人像，三層四方形基座，形制頗為一致……成都羊子山土台的方向，測定為北偏西55°，而廣漢三星堆遺址的兩個祭祀坑的方向，同樣也都是北偏西55°。」

上述史料是今人的發現與解讀。當年的三星堆人對此有所記述嗎？看前面圖五、圖六、圖七所示的玉（石）象周身的刻符（文），是在記錄些什麼嗎？三星堆有無文字，或許已是呼之欲出了！



◆清乾隆粉彩嬰戲圖蓋罐（一對）

恒雅藏珍

◆作者：香港中華文化藝術推廣基金主席 李秀恒

瓷器上的「嬰戲圖」



◆明成化鬥彩嬰戲圖碗（圖片來源：台北故宮博物院）

在中國傳統繪畫中，「嬰戲圖」是一種展現孩童遊樂時無憂無慮、天真爛漫的題材，以這種美好的景象寓意「多子多福」、「早生貴子」、「五子登科」、「百子千孫」等祝願。此題材在唐宋時期已開始流行，無論是唐代畫家周昉《戲嬰圖》或是宋代畫家蘇漢臣的《秋庭戲嬰圖》，都是該主題中的傑作代表。

「嬰戲圖」不僅限於繪畫藝術，更可見於瓷器等其他藝術品裝飾中。現可考

的最早「嬰戲圖」瓷器可追溯至唐代的長沙窯，而宋代的定窯、磁州窯、耀州窯等窯口都曾有以嬰童遊樂為主題的瓷器。到了明清時期，嬰戲紋瓷進入鼎盛時期，幼童更是從一至兩個的簡單布局，漸漸發展到形態各異的多位孩童。

明代宣德朝以前，群嬰戲以在庭園內活動的「庭園嬰戲」為主，而宣德之後，則更多出現了郊外遊玩的場景，可參考台北故宮博物院館藏的一支「明宣德青花嬰戲圖碗」，樹石花草等視景點

綴相對飽滿，十六嬰孩嬉戲，呈現熱鬧的氣氛；而若細觀同樣藏於台北故宮博物院的「明成化鬥彩嬰戲圖碗」，整體構圖則趨於錯落有致，以湖石、芭蕉、棕櫚將畫面一分為二，嬰童形象更為突出，一組採青、一組放風箏，觀感愉悅。

而按照瓷器在各朝代的特點，到了清代雍正、乾隆兩朝，「嬰戲圖」畫工更為規範、嚴謹，兒童的衣服紋飾線條勾勒極為清晰工整，可參考曾在《香港珍



◆明宣德青花嬰戲圖碗（圖片來源：台北故宮博物院）

藏大展」展出的一對「清乾隆粉彩嬰戲圖蓋罐」，庭院中玩耍的男童為標準的十六個，色彩豐富，畫工細膩。

很有趣的一點是，嬰戲紋的具體細節，往往與各個時期的社會狀況密切相關。當國力興盛、帝王可以調配較多資源製造瓷器的時期，嬰童的形象更為矮胖、眉清目秀、惹人喜愛，反映太平盛世下的幸福生活；反之若政治經濟衰落時期，孩童形象則顯得頭重腳輕，甚至瘦骨嶙峋，望之感到不適。