

良渚文化兩件特殊的「耘田器」

王寧遠
周偉民
朱宏中

從考古發現看來，所謂「耘田器」應為一種直接手持作業的石刀，與紡輪存在某種共存關係，或許用以剝落植物表皮，取得纖維。

這種實用工具以玉製成禮制化產品，成為身份等級的象徵物。

而一件刻有符號畫的石耘田器，更可能代表由表意符號系統向文字系統發展過程中的產物。

一、前言

「耘田器」是良渚文化富有特徵性的石器類型，以往大多發現于良渚文化中晚期的遺址中。

最近在湖州毗山遺址的崧澤晚期墓葬中，發現二十餘件石「耘田器」。而在嘉興和蘇南、上海等地區相同時段的遺址或墓葬中，都沒有發現此種器物。由此看來，「耘田器」可能是崧澤晚期首先出現在緊靠著太湖南岸的湖州地區，然後推廣到整個良渚文化分佈區的。

二 四年浙江桐鄉姚家山遺址的發掘是近年來良渚文化的一次重要發現，在七座良渚文化墓葬中，除出土了琮、璧、鉞、

環、錫、三叉形器、冠狀飾（玉梳

背）、錐形器、璜、牌飾、管、珠及各類端飾等常見玉器類型外，尤為引人注目的是在田野考古中首次發現了玉質「耘田器」。另外，桐鄉博物館早年曾徵集到一件帶有刻符的石「耘田器」，出土地點記錄為小六旺遺址。姚家山發掘之前並無專門的遺址名稱，屬於小六旺遺址的一部分。所以，這件刻符「耘田器」的出土地點其實就在姚家山附近。

考古發現的「耘田器」標本，凡非墓葬所出，而由地層出土的，一般都是實用器，鋒利的刃部上常帶有使用後形成的崩缺。墓葬中發現者多不開刃，應

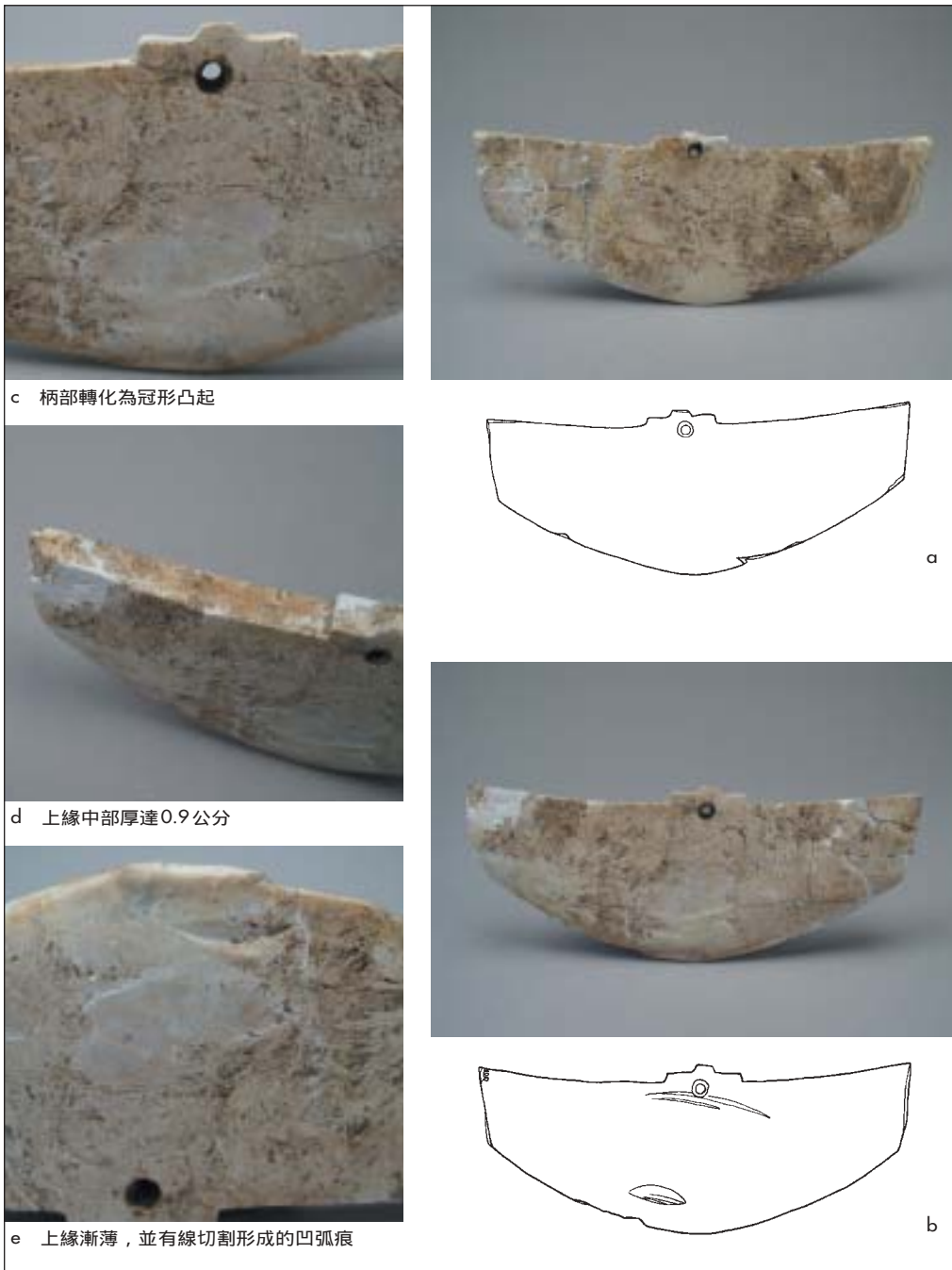
為明器。這兩類「耘田器」的表面大都光素無紋。迄今所知「耘田器」上有刻畫的，此為唯一一件，彌足珍貴。本文擬將這兩件器物做一簡要介紹，並就相關問題提出一些初步意見，希望各位方家指正。

需要說明的是，我們並不認同這類石器作為稻作農業中除草工具的功能推論（詳本文第三節），但是這種功能性的命名早已約定俗成，且這類石器的刀、把等特徵部位的形態在不同階段變化較大，由形狀的角度來命名也頗為困難。為行文方便，暫且將其舊稱加上引號繼續使用。

二、玉「耘田器」簡介
出土于姚家山二號墓葬中
。編號M2:24，器寬十一

四，高四，四公分。(圖一)
因埋藏過程中受壓，一側翼
已裂為數塊，經修復還原。器為

軟玉質地，已受沁呈牙黃色，帶
有大片白斑。受沁嚴重的部位器
表粗糙，出現孔隙。弧刃，兩翼



圖一 良渚文化 玉「耘田器」 姚家山出土，a、b為不同之兩面，c、d、e為局部



圖二 b 玉鏃 柄部雕成冠形



圖二 a 玉鏃 姚家山出土

略翹，中部作出兩重臺階的冠狀凸起，下有一直徑四公分的雙向對鑽圓孔。平面觀察，兩翼角的連接線略低於階狀凸起的上緣，翼的兩側緣與下部弧刃過渡較圓滑。整器較厚重，上緣中部厚達九公分，兩側及下緣厚度漸薄。全器拋光較精，其中一面中的孔下以及靠近刃緣處，分別留有較細長和較粗短的兩道線切割形成的弧形凹痕（圖二b），顯示成坯時是由尖凸部向下切割玉料。一翼的上緣近翼角處在拋光後也保留有數道向內的線切割凹弧痕迹，說明上緣的加工是由翼角端向中部推進的。

良渚文化的單體玉「耘田器」非常罕見，此前臺北故宮曾報導過一件類似的藏品，而通過科學發掘出土者，目前僅此一件。

眾所周知，良渚文化的大件玉器基本上都屬於禮器，玉「耘田器」也是如此，是某種活動中的儀仗與象徵物，本身已不具備實際的生產工具的功能。禮制來源於生活，禮器也多由日常生活

用器發展而來。比如禮器玉鉞之與實用武器石鉞、三代鼎簋類的青銅重器之與實用炊器食器，玉「耘田器」無疑是對良渚文化石「耘田器」的禮制化。與其作為實用工具的母體比較，除質地上有石與玉的差別外，形態也有變異，實用耘田器的把柄實為一種功能化設計，在本例中則轉化為冠形凸起。研究表明，冠形在良渚文化的玉禮器系統中具有非同一般的特殊含義。在姚家山遺址中，還出土多件玉質鏃形器，其中的一件的尾端也飾有一個冠形。從石鏃這一實用工具向禮器轉化的取象過程，也採取了同樣的強調方式。（圖二）

三、「耘田器」就是刀

要瞭解玉「耘田器」在良渚文化玉器系統中的作用，首先要瞭解石「耘田器」在良渚人日常生活中的用途。

對於「耘田器」功能的認識，先後有石鋤、耘田器、石耜冠、石刀等多種說法。蔣衛東先

生在（也說「耘田器」）（《農業考古》，一九九一）一文中，通過對各期「耘田器」器型分析，對前二種說法予以否定，並結合民族學材料，提出「耘田器」應為一種直接手持作業，用於皮革加工的石刀。

在討論某類器物的功能用途時，除從其本身形態角度出發進行分析外，它與其他功能清晰的器物間的組合關係往往可以從另一角度提供研究線索。良渚文化遺址和墓葬中，常有扁平餅狀的石質或陶質紡輪出土，對其作為紡線工具的認識學術界基本沒有異議。在新地里遺址，發掘者發現在墓葬中「耘田器」與紡輪存在某種共存關係。在海鹽仙壇廟遺址、湖州毗山遺址的墓葬中也發現類似情形（承方向明先生告知）。

解決衣與食是人類生產活動的中心任務。我們相信在生產力低下，以自給自足為主要經濟模式的史前時期，每個成員的農業、紡織、狩獵和作戰能力直接關係到個體與族群的生存與發

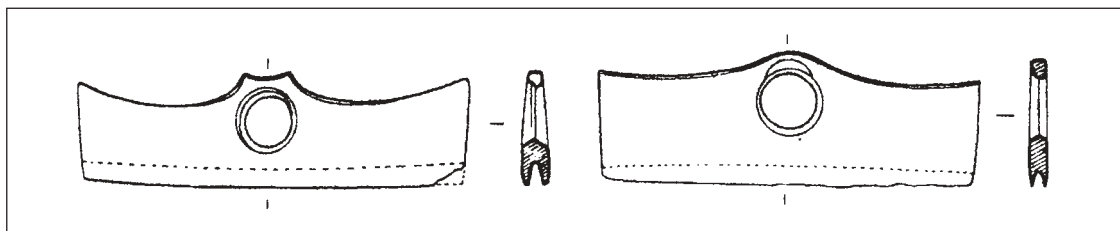
展。在現代的某些少數民族中，「男以武功，女以紡織」仍是決定一個成員在部族中地位的主要標準。考古發現表明，良渚社會以自給自足為主要經濟模式，家庭成員的性別分工中，男耕女織的模式可能已經形成。古人事死如事生，作為現實生活的投影，

在良渚墓葬的隨葬品中，除鼎豆罐壺等炊食器等生活必需品外，往往還有與死者性別身份對應的工具和武器類物品，以備其在另一世界繼續使用。我們知道，紡輪僅是紡錘的一個部件，只有配合紡杆才能工作；而紡線在整個紡織作業過程中僅是一道中間工序。

解決衣著問題，首先要通過種植、養植或採集野生動植物資源方式，獲得原材料，經過處理，獲得所需的諸如葛、麻、蠶絲等動植物纖維，然後才能進入用紡輪紡線的程式。所獲得的線要經過整理，處理為經線和緯線，然後通過織機完成布匹的織造，可能還要經過印染等處理，

最後才是量體裁衣。這一過程的各個階段，都應有相應的專用工具來完成。因此，在良渚文化盛行厚葬的侈糜氛圍下，部分墓葬中很可能曾經隨葬有各種紡織器具和紡織物，只是因為有機質部分無法保存，所以現在只能見到紡輪等陶石質構件。

反山第二三號墓中曾發現一組玉端飾，研究者認為是一組腰織機的卷布軸、機刀、分經器兩端的裝飾性部件，這是目前唯一被確認的良渚織機材料。這些部件在出土時疊放一處，兩端間距都是二七公分，而中間的有機質部分已朽不見。如果沒有這組裝飾性的玉端飾，我們根本無法得知這個墓中曾經隨葬過織機。在良渚文化中，玉是通靈的神物，用玉裝飾的織機不是一般成員日常使用的器具，而屬於高等貴族的某種儀仗。所以很可能在相當數量的級別較低而見有紡輪的墓葬中，也都曾經有成組的紡織工具隨葬，只是這些木、竹質工具未能保存下來。從這個角度看，



圖三 良渚文化 玉端飾二件 新地里出土

與紡輪存在配伍關係的「耘田器」實際上就和紡織工具存在關聯，可能就是紡織工具中的一種。

考古發現，草鞋山和錢山漾分別出土了葛、麻、蠶絲織品的實物標本，而有學者認為蠶絲在這一時期的出現可能與解決衣著的現實用途無關。所以本地區史前時期衣料紡織當以葛或苧麻等植物性纖維為主。葛、麻的莖皮分表皮和韌皮兩層，可用的纖維在韌皮層內，由果膠粘合在一起。據研究，提取纖維的方法可能有兩種，一種是經過水漚自然脫膠，另一種是以手或刀具直接剝落表皮，揭取韌皮。用刀具刮麻皮取得纖維的方法在浙江地區一直沿用至今。我們推測「耘田器」或者就屬於這類工具。

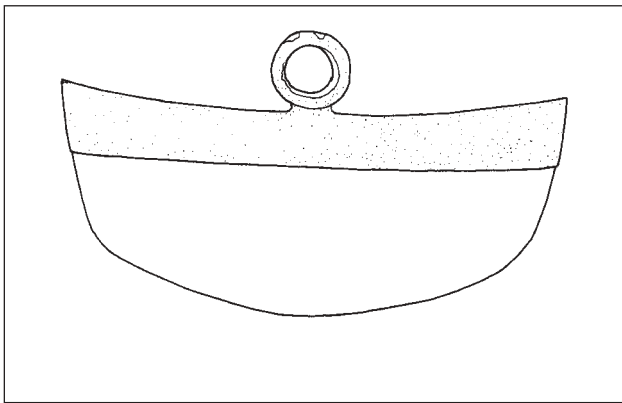
以往在一些良渚文化較高等級的墓葬中，出土有一種被稱為端飾的玉器，器物基本呈扁平條狀，中部帶有冠狀凸起，凸下有圓形穿孔，底緣下帶有長凹槽，為某種與有機質嵌插組裝的複合玉器的部件，因其下的有機質部

分已朽，整體形態與功能不明。如圖三與圖四分別是新地里的第九三號墓、第一三七號墓，以及瑤山第十一號墓出土的玉端飾。新地里第九三號墓出土的那件（圖三左），底部還殘存有牙骨器的殘迹。在出土這些器物的墓內，瑤山第十一號墓玉端飾的附近，

還出一件帶紡杆的玉紡輪，在新地里第一三七號墓中，也有紡輪出土。有些端飾上部也都有與玉「耘田器」類似的冠狀凸起，聯繫到它們與紡輪共出的關係，應該是具有玉質頂部和牙骨質刃部的另一類複合式「耘田器」。圖五就是它們的想像復原圖。



圖四 良渚文化 玉端飾 瑤山出土



圖五 玉質頂部、石質或牙質刃部耘田器想像復原圖

無獨有偶，在一些民間收藏者手中，最近發現有數件玉、石頂部，石質刃部的分體複合式「耘田器」，如果其真實性可以確認，則良渚時期除了有少量單體玉「耘田器」外，還存在著頂、刃以分體嵌插形式出現的玉牙、玉石複合體「耘田器」，後一類「耘田器」的數量可能更多一些。從考古發現看，這些全器或局部為玉質的「耘田器」都出土

於貴族墓葬，如瑤山十一號墓為北排最大墓葬、姚家山二號墓在七座墓葬中規格最高，新地里一三七號墓出土了該遺址唯一的玉琮。所以玉「耘田器」這種實用工具的禮制化產品，已成為身份等級的象徵物。

四、刻紋石「耘田器」簡介

器長十四·一、高六·六、厚·八，孔徑一公分。一翼斷裂，經粘合復原。青灰色石製作，磨制較精細，雙面掏攪成孔。兩翼略翹，刃部鋒利，帶有用形成的崩缺。刃的中間略呈尖狀，呈現出由弧刃向V形刃發展的趨勢（圖六）。參照蔣衛東對「耘田器」形態演變的分期研究，它的年代應屬良渚文化中晚期或晚期，與前述的玉「耘田器」的年代基本相當。

器物兩面都有陰線刻畫的圖案，內容近似。a面：左上部四條弧線組成一中部帶尖凸的月牙形。其下為對稱分佈兩個雙線陰刻的角形圖，角尖相對，共同構

成一近似「大」字的圖形。它右側為一重圈圓形，內部有四條弧線組成一個菱形。再向右，在「耘田器」一翼的尾部，有一較小的單圈圓形。在「大」字形與菱形圖案的下面，靠近刃部的位置，雙線刻有一條橫線，其兩端上下分別連著一個倒梯形。

而在b面上，雖然圖案的構成單元還算類似，只有細節不同，但在器表的佈局卻正好相反。主要表現為：尖凸月牙圖案與「大」字形圖案及兩者的配伍關係不變，但體量較另一側為大，在構圖中更偏於右側。同時，左側則由一個重圈圓形替代了圓與菱形複合圖案。器物下部近刃的位置為數條折線。兩側翼角都不見了單圈圓形。

由此看來，這兩組刻紋所表現的並非具體事物的外部形象。如果把這兩個刻紋圖案進行分解，我們很自然地會有似曾相識的感覺。因為刻紋圖案主體部分實際是一些抽象符號的組合。而這些符號單元在一些良渚中晚期

的璧、琮等玉器和陶禮器上曾以不同的組合形式多次出現過。相信通過對這些符號單元的解構與分析，將有助於對圖案整體意義的把握。

根據圖案佈局，可以將兩面圖案分解為若干部分，並各以英文字母代替，詳見表一。

- A：帶尖角的月牙形。
- B：「大」字形。
- C：重圈形。



圖六 良渚文化 石「耘田器」 小六旺出土

- D：弧邊菱形。
- E：單圈圓形。
- F：橫線與兩個梯形。
- G：一組折線紋。

這樣，第一面（a面）的圖案就分解為A、B、C、D、E、F，另一面（b面）就是A、B、C、G。其中，A、C、D、E部分是以往曾辨析和討論過的符號單元。B以前未見，從外形看比較規整抽象，在

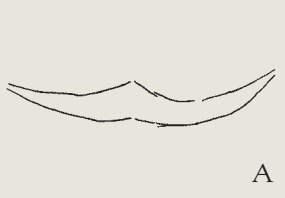

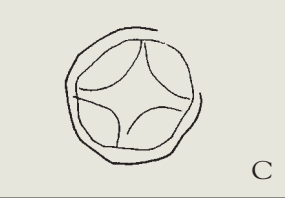
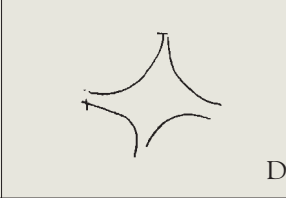
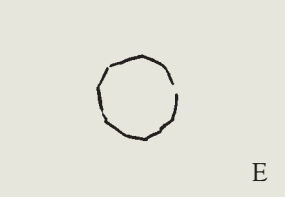
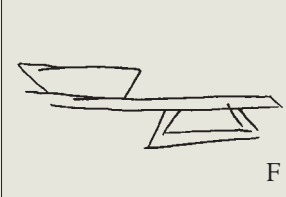
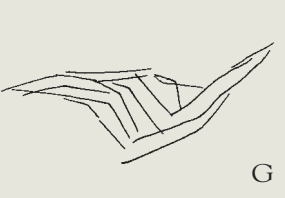
兩面刻紋中的位置和形態都相當一致，所以可能是一種新的符號單元。F、G分別位於兩面圖案相同位置，形態差異明顯，外形比較隨意，故暫時無法作進一步的討論。綜合兩面的情形，A與B表現出比較固定的配伍關係，同時這組符號與C或C與D的複合符號處於整體圖案的中心位置，體量較大，是圖案的主體。E僅位於一面的邊緣，體量明顯

較小，在圖案中是一個輔助性的次要符號。所以，對該圖案的釋讀關鍵在於對A、B、C、D四種符號及其組合關係的認識。

五、符號的源流與演變

在已公佈的材料中與以上符號相關的有：

良渚文化博物館所藏一件橢圓形黑皮陶豆的盤面刻符，盤面中心刻有一個重圈圓形，即符號

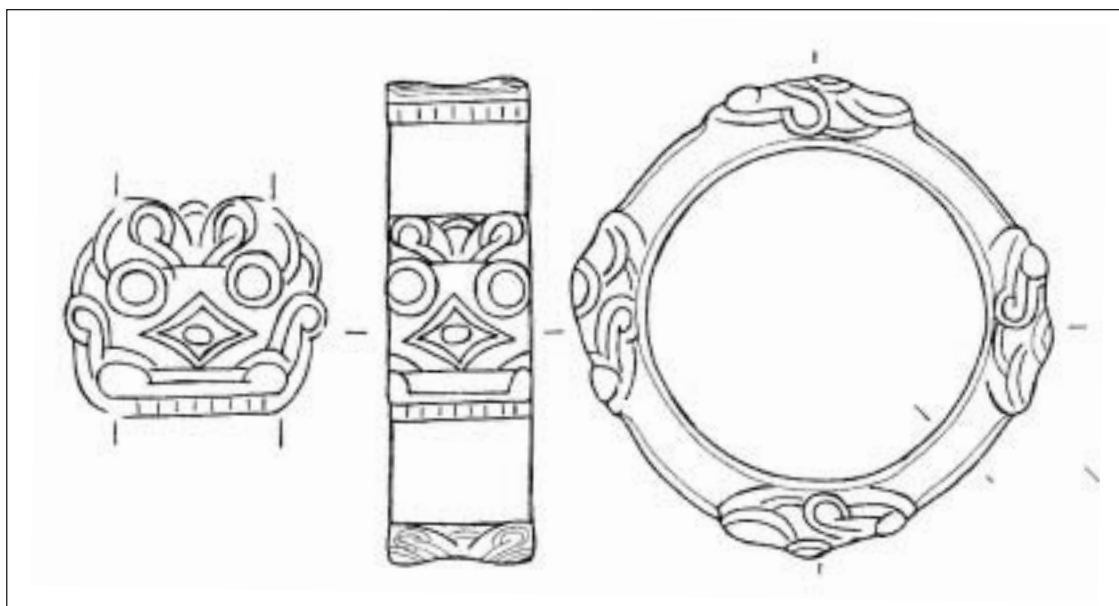
	
	
	
	

C。兩側各有一個背向的符號A。（圖七）在瓶窯杜山良渚文化遺址中也曾出土一件相似圖案的橢圓形盤的殘片。上海博物館的一件十五節琮的射口處見有單獨的A符號。在大汶口文化中，E與A或其變體的組合以及符號D在陶缸上則出現多例。華盛頓的弗利爾美術館所藏玉鐲上也有類似組合。

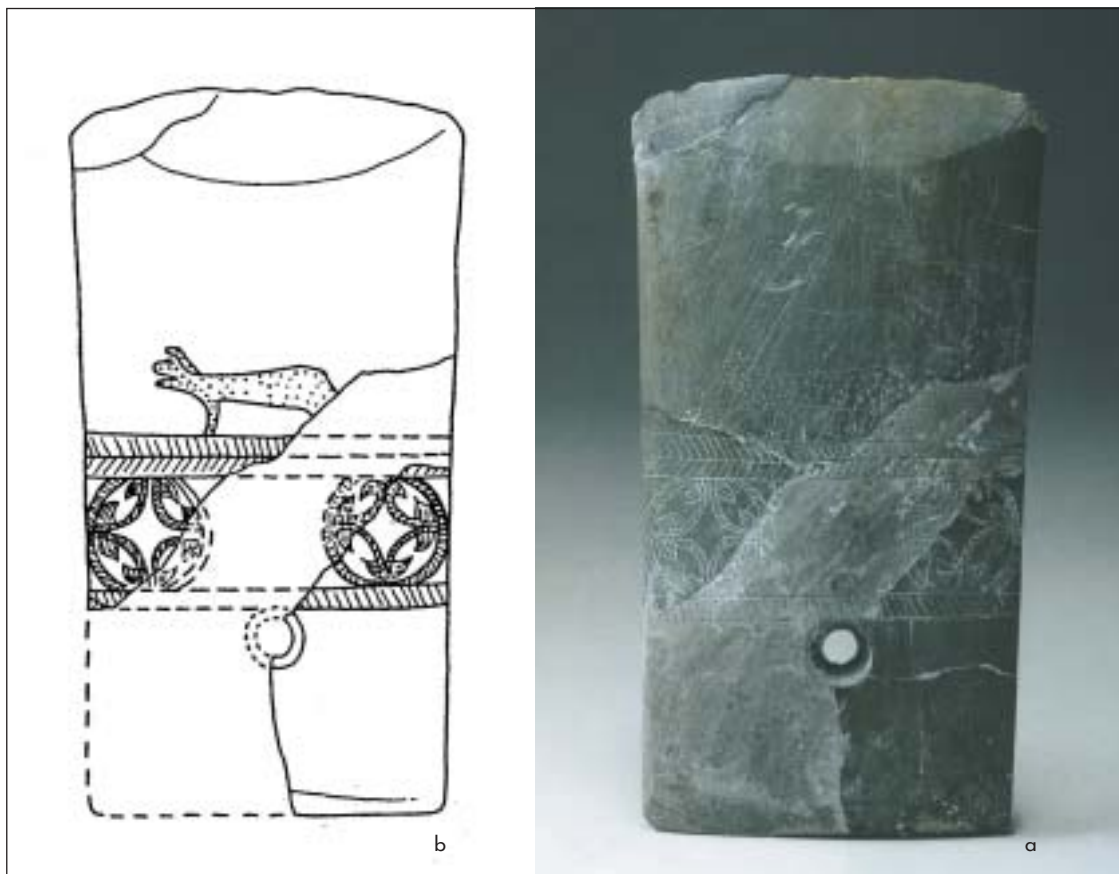
在瑤山墓葬出土玉器中，D



圖七 良渚文化 黑皮陶豆 餘杭出土



圖八 良渚文化 龍首紋玉鐲（線繪圖） 瑤山出土



圖九 好川文化 石鉞 好川出土 a 為全器、b 線繪圖

是經常出現在龍首形紋飾吻部的配伍符號。(圖八)臺北故宮的一件十七節琮的射口處，見有單獨的D。莒縣凌陽河大汶口文化陶缸上也見有相近的單體符號。年代稍晚一些的遂昌好川遺址採集的刻紋石鉞上，在獸紋下有兩個對稱分佈的C與D的組合符號。

(圖九)

以上例子說明A、C、D、E等符號單元在新石器時代晚期我國東部沿海地區諸文化間普遍存在。在較大的時空範圍內，它們具有相當穩定的外形，即可單獨存在，又可進行多種形式組合，表明這些符號單元具有了各自固定的指代意義。許多研究表明，它們是與原始崇拜和信仰有關的幾個重要的表意符號。

以上所舉諸例，各符號單元都是以顯性形態出現，一眼即可辨識。在良渚文化中，還存在一些符號及符號組合以隱性形態出現的情況，其中最典型的就是刻在反山大玉琮上的，被通稱為「良渚神徽」的圖案(見表二)

中)，以及刻畫在一些良渚文化玉璧、玉琮上的，結構類似圖十的符號。後一類的涵義與「耘田器」刻符關係更為密切。

良渚神徽形成於良渚早期，到良渚中期早段曾發展到相當完整的階段，如瑤山和反山玉器上的神徽。其外形實際上就是對河姆渡文化陶盆圖案(表二最上端)上即已出現的帶尖角的月牙形(A)、橫向弓形和兩個重圈形符號(C)間一種相對固定的組合形態，進行人形化與動物化改造的結果(表二)。

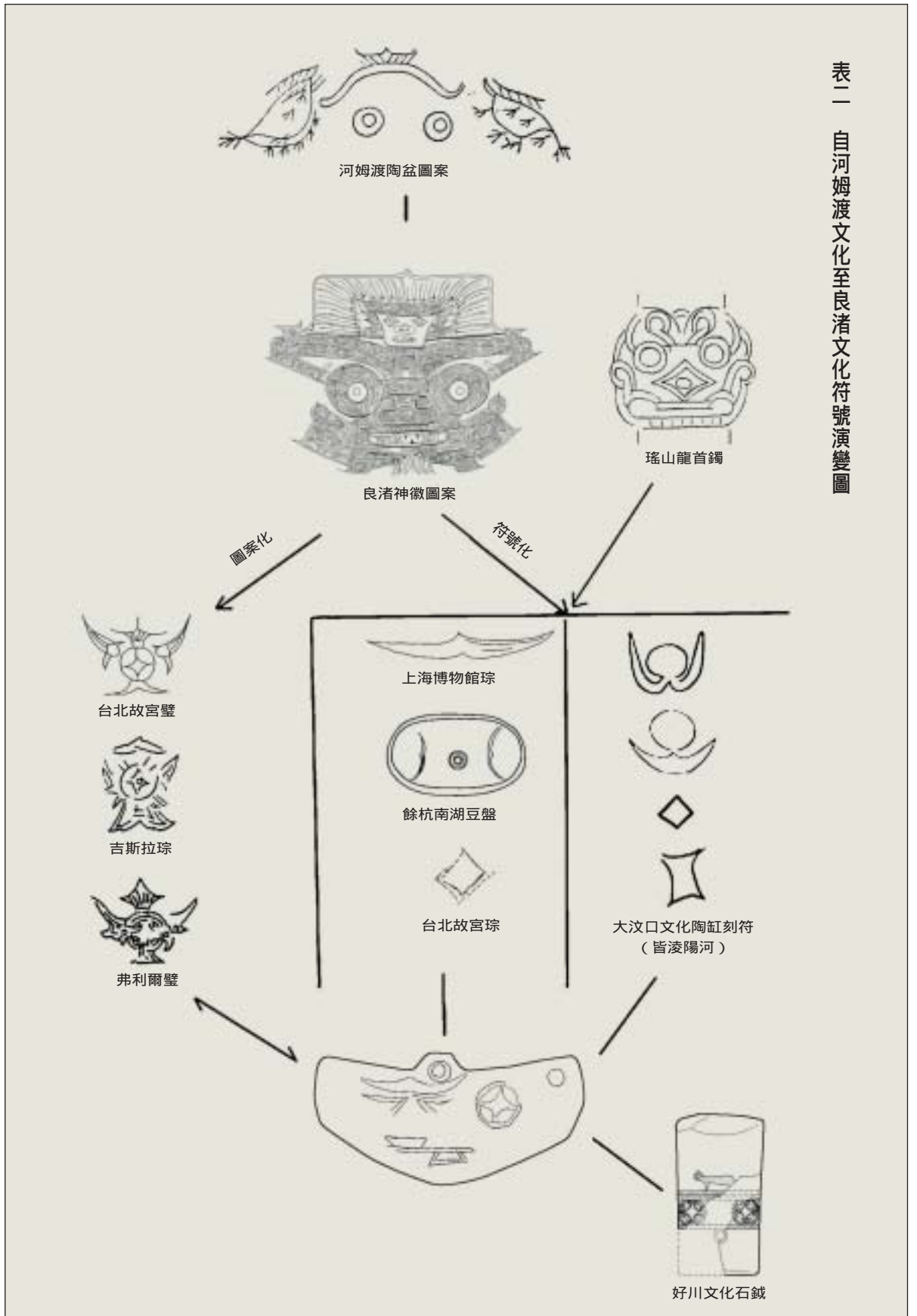
這種改造反映了良渚時期祖先崇拜對早期自然崇拜觀念的發展與革新。經過改造後，這些符號巧妙地隱藏在具像圖案和玉器的外形中，如果缺乏河姆渡文化和大汶口文化等相關材料的提醒，就很難被發覺離析出來。這時，橫向弓形與A，就變成神人羽冠的外輪廓，其下的兩個重圈形符，則成為神獸的一對大眼。所以這個時期這些觀念符號及其組合形式是隱性的，其觀念內涵

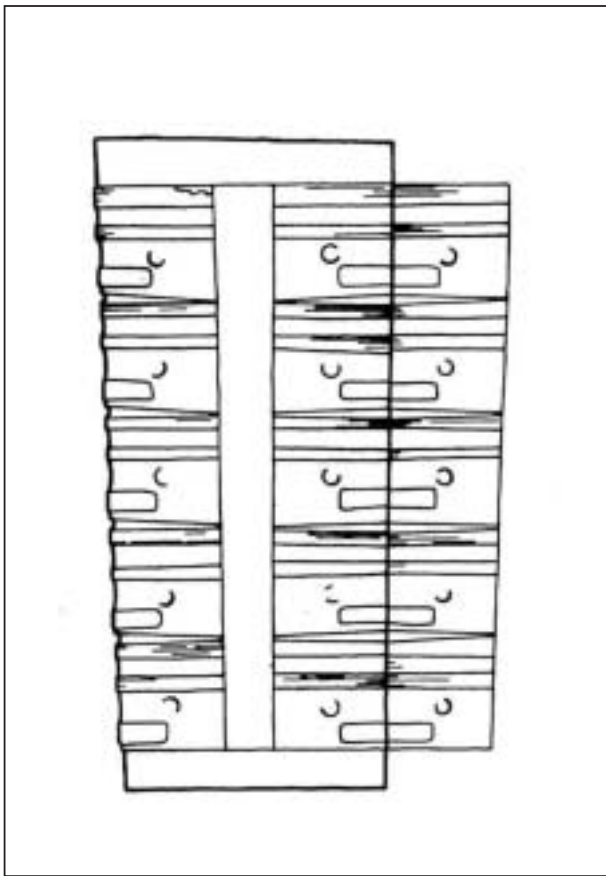
通過神徽圖案來進行表達。

整個良渚文化區內，以玉琮為代表，作為神徽主要載體的玉禮器的外形與紋飾保持高度的一致，反映出良渚神巫集團對這些符號所反映的精神世界核心內容的高度認同。這個階段的玉器上還沒有見到觀念符號脫離具像圖案而以抽象形式出現的例子。在文字產生之前，這種抽象而複雜的精神內涵在神巫體系內的交流、解釋與傳承，絕非僅僅通過口耳相傳的語言方式就能完成的，應該離不開「看圖說話」式的視覺聽覺的綜合手段。神徽也是巫與神之間交流的媒介。

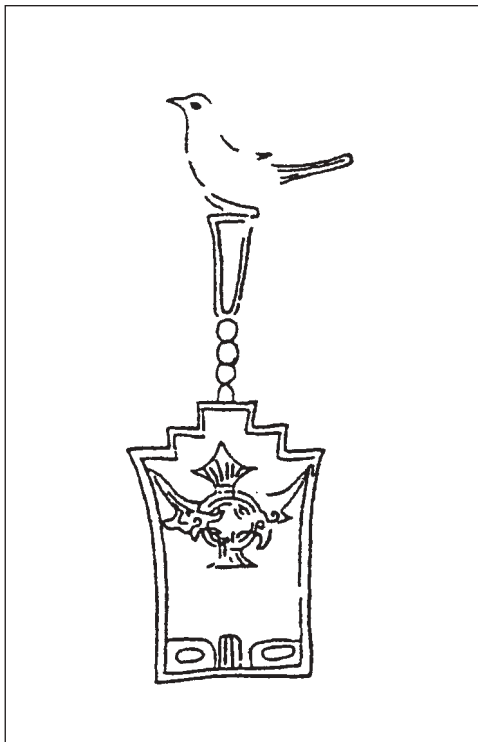
到良渚文化晚期，玉禮器表現出對體制化的外形的刻意追求，而神徽圖案極度簡化變異，在玉琮上神獸部分甚至僅以兩個圓圈眼睛來表示。(圖十一)從而使這種符號組合在形象上失去了體，其承載的觀念意義就失去了表達途徑，在體系內就面臨失傳湮滅的危險。神巫們必須為其創造一種新的表達方式。在注重玉

表一 自河姆渡文化至良渚文化符號演變圖





圖十一 良渚文化 玉琮（線繪圖） 國立故宮博物院藏



圖十 「鳥立祭壇」符號，刻於弗利爾美術館所藏良渚文化玉璧上。

器外形的前提下，新的表達方式不能在視覺上破壞這些玉器的固有外形，它在玉器上所能展示的空間範圍就很小，而作為具有排他性的巫者獨佔的符號系統，也有隱秘的要求。同時，作為一種交流手段，這種方式必須在整個體系內獲得迅速認同。基於以上原因，神巫們將有悠久傳統的觀念符號從原來神徽內離析出來，進行外形改造和數量上的補充，

並重新組合以適應祖先崇拜對標誌物人形化的要求。這可能就是——批隱秘刻符在此時期出現在良渚文化晚期的玉璧與玉琮上的原因，本文只列出弗利爾美術館所藏一件玉璧上刻畫的符號作為代表。（圖十）這種結構的符號，常被稱為「鳥立祭壇」符號。

而圖十之類的「鳥立祭壇」符號的祭壇內，又常刻畫饒富興味、值得深入探索的符號。本文的表二最左側，就排列了三個，它們分別刻在：台北故宮所藏玉璧、吉斯拉博物館所藏玉琮與弗利爾美術館所藏玉璧上。

這三件刻符的共同點是：在祭壇形符號內，直觀地看，都像一個身體圓胖，頂著尖頂冠帽，身著羽狀服，舒展廣袖（翅膀）呈舞蹈或飛翔狀態的人形。而仔細觀察其構圖中作為身體部分的，正是一個圓與弧邊菱形的複合符號。前文已述，小尖頂冠實際是取像於符號A，所以這部分圖案實際上就包含了A、C、D的組合。而在安溪出土玉璧和首都

博物館所藏玉琮上的類似刻符中，祭壇狀符號內的人形的身體，只是一個圓形，沒有菱形配伍。它們包含的符號就是A、C。另外，這些圖案中舒展的衣袖都呈蝴蝶狀，與表一中的B非常類似，可能就是B符號的具像形態。所以，這兩種刻符的構成要素就分別和圖六的石「耘田器」兩面的符號一一對應。它們的含義也就是一致的。

通過前面的分析表明，圖十之類的刻符在構成要素與內涵上，與河姆渡文化陶盆圖案、良渚神徽，都有著一脈相承的源流發展關係（表二），其實質是對控制日月運行的類似於「天帝」的至大體的形象表述。那麼石「耘田器」兩面的符號應該表現了相同的內涵。

從年代上看，這件石「耘田器」與刻有圖十之類符號的良渚玉器群的年代應相差不遠，都屬於良渚晚期，但在表現形式上卻有比較明顯的區別。有許多研究者在探討原始文字時，都引用了

圖十之類的刻符。從本質上看，這些刻符蘊涵了串珠形、祭壇形、冠形、圓形、菱形等多種觀念符號，從外形來看，則根本就是一幅身穿鳥狀衣的人或神站在祭壇上的圖像，各符號都是以隱性形式出現，顯示出一種明顯的具像化的追求，實際上可視為神徽的一種變體。

這種組合方式的著眼點在於整體圖案而非各符號的具體含義，符號只是整體圖案的組成部件，佈局上相互重疊、包涵。就如同後世道教的靈符，將一些文字和符號進行解構後再以一種重疊的方式組合在一起，整體具有很強的神秘感，而各字元不能連讀成句，其內容只可意會而不能言傳。在這種形態下的符號是不具備文字的基本特徵的。

前文所述的那些顯性形態出現的例子中，除圖八、九兩件，分別出土於瑤山和好川的標本為符號與具像圖紋的結合外，其餘諸例都以純粹符號形式出現。但是多以單個符號或二、三個符號

組合出現。而在石「耘田器」上，同時出現的抽象符號有六、七個之多，且各個符號基本都是獨立單體形式布列，形成一種比較純粹的多符號組合，形態明晰。那麼它們是否就是文字呢？

我們注意到右「耘田器」圖案各表意符號間的平面排列位置左右上下混雜，與成熟文字語句的單向排列特徵不同，是無法通讀的；另外，刻紋中以符號單元外形的大小、位置的遠近高低等直觀的視覺差異來體現主體和輔體的區別，其表現手段類似於圖畫，與文字主要通過字詞的抽象意義來表達語意的方式，存在明顯區別。所以，我們傾向於認為這是一種由表意符號系統向文字系統發展過程中的過渡性產物。

六、小結

中文字元有「文」和「字」的區分。許慎《說文·敘》曰：「倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之文；其後，形聲相益，故謂之字。文者，物象之本；字

者，言孳乳而浸多也。」這也就是說，文字有產生先後的的不同，初有「文」後生「字」。如果從字體結構的角度看，依胡樸安《中國文字學史》（一九三七）所言，文、字有單體和複體之分。「何謂文？獨體之謂；何謂字？合體之謂」。這些單體的「文」應該就是組成「字」的表意的偏旁部首，或謂字根。在漢字中，它們的數量是較小的，但是大量的次生的字是由它們引發和孳生的。從考古發現看，在良渚和大汶口文化分佈的時空範圍內出現

的這些表意符號，其種類頗少，形態高度抽象；其外形則統一規範，有理由認為各符號表達的意義在各地也是一致的。一些學者認為它們可能與日、月、火等漢字有關。它們應該就是原始的「文」。但是依照我們前文的分析，這些符號單元間的組合形態和表現特徵，與字或句子所應具備的可讀性特點頗不相同，類似於一種符號畫。組成這種圖案的各符號可能尚無法完整表達圖案的整體內容，而僅指代了其中的某些物件和過程。這些圖案的內

容，可能要利用符號、語言和想象等綜合手段，在某種約定俗成的語境下方能理解。因此，不宜把這種符號的組合作為合體字或句子來釋讀。根據我們目前的認識，如果說良渚、大汶口文化的符號的確曾向漢字系統發展的話，那麼這個階段就應該是「文」初步產生，而「字」尚未發展的過渡時期。

後記：

表一中吉斯拉玉琮上的刻符，已根據法國吉美博物館一九九三年出版的 *Asie Extreme* 一書更新。

參考書目

1. 王寧遠，〈試論良渚神徽的起源及意義〉，《浙江省文物考古研究所刊》三期，一九九七年。
2. 王寧遠，《試論菱形符號的產生、發展及意義》，收入《浙江省文物考古研究所，《紀念浙江省文物考古研究所建所二十周年論文集》，一九九九年。
3. 方向明，〈湖州毗山遺址考古發掘〉，《浙江文物年鑒》一四，《浙江文物年鑒編委會》，二〇一五年。
4. 牟永抗，〈東方史前時期太陽崇拜的考古學觀察〉，《故宮學術季刊》十二卷四期，一九九五夏。
5. 牟永抗，〈浙江新石器時代的初步認識〉，《中國考古學會第三次年會論文集》，文物出版社，一九八二年。
6. 牟永抗、吳汝祚，〈水稻、蠶絲和玉器——中華文明起源的若干問題〉，《考古》，一九九三年六期。
7. 鄧淑蘋，〈也談華西系統的玉器——斧鉞戚〉，《故宮文物月刊》，二〇〇八年八月，一九九三年十一月。
8. 鄧淑蘋，〈良渚玉器上的神秘符號〉，《故宮文物月刊》，二〇〇七年七月，一九九二年十一月。
9. 劉斌，〈良渚文化的冠狀飾與耘田器〉，《文物》，一九九七年七月。
10. 〈吳興錢山漾第一、二次發掘報告〉，《考古學報》，一九六一年二期。
11. 蔣衛東，〈浙江桐鄉新地里良渚文化遺址〉，<http://cyc7.cycnet.com:8091/cyemis/history/content.jsp?cid=2954>
12. 浙江省文物考古研究所，〈浙江餘杭良渚墓地發掘簡報〉，《文物》，一九八八年一期。
13. 中國國家博物館、浙江省文物局，〈文明的曙光：良渚文化文物精品集〉，中國社會科學出版社，二〇一五年。