

主持人语

不同文明之间的决裂点也是曾经的连接点，对于所有文化和族群的共同基因的探寻，有助于消除分歧、偏见和误解，促成人们共建一个和谐的、和平的、全球化的世界，在目前世界格局下，这是最为迫切的需求。为此，北京大学区域与国别研究院特意邀请到老、中、青三代研究学者，围绕“早期文明的起源与演变”主题进行深入探讨。与会者们以古代埃及、两河流域、中国等早期文明比较研究的视角，探讨古代文明的起源与演变；结合考古学、古文字学和艺术史三个学科的最新成果，分别从文字的起源、早期国家的城市类型、地理环境对早期文明的影响、古代的宇宙观与神话和艺术等主题入手，寻找古代文明的发展规律，在古代文化中发掘宝贵的精神财富，以及对现代社会的启示。

曾主持二里头发掘多年的中国社科院考古所研究员许宏认为，学者不应画地为牢，应当具备全球史的研究理念和视角，其研究应有助于全球文明史的建构。他将中国古代文明史划分为三个阶段：“满天星斗”的邦国时代，“月明星稀”的王国时代和“皓月凌空”的帝国时代。二里头文化不仅开创了后世诸多制度的先河，更是华夏群组从多元走向初步一体的节点。从全球史视角看，二里头是其东传中的重要一环。在距今 3700 年前后，东亚大陆融入了欧亚青铜潮的大系统，古代中国由此与世界紧密相连。

北京大学艺术学院郑岩教授指出，史前艺术史的写作框架应遵从以下几个原则：一是进一步发展艺术的概念，不只

是局限于特定的器物造型和纹样，要关心更为广泛的物质性、空间性、视觉性，注重所有人造物的材质、技术、语言的发展变化；二是注重观察各种艺术形式、艺术语言起源的意义，将作品的形式、功能、观念等方面关联起来；三是超越大一统的观念，探讨史前艺术的区域性、阶段性、多样性。此外，艺术史学者应有比较的视野，关注其他文化的史前研究与早期艺术史写作，也应关注考古学等领域的研究途径，形成对材料的全面解读。

北京大学外国语学院拱玉书教授认为，两河地区最早的文字具有三个功能，一是助记功能，帮助人们记忆语言中的主要成分，供阅读者根据上下文作出解读；二是记录语言的功能，文字是记录语言的符号，是语言的可视化；三是跨越时间和空间交流的功能，这是文字最主要的特征。在文字起源问题上，考古学家主张的陶筹起源说改变了图画是文字先驱的观点，说明实物也可能演变为文字，中国考古学家可以借鉴美索不达米亚文字起源的研究，发现新的线索。

北京大学艺术学院副研究员贾妍指出，早期文明所诞生的环境塑造了人们的信仰与艺术形式，美索不达米亚因此形成了特殊的“没有石器的石器时代”。在对古代文明进行研究时，艺术的界定始终是难题，我们应当将其放在整体的文化或历史语境中探讨，不应忽视其背后的物质文明。埃利都的泥舟在某种程度上集中呈现了文明从将生未生之时到诞生之后的时代印记，因此可作为我们一窥两河文明起源的引子。

中央美术学院副教授黄庆娇表示，在古埃及文明萌芽之

时，文字还没有成熟，图像因而成为表达权力的主要方式，早期统治者从非常复杂多元的暴力图式系统中挑选了一些图像，成为统治者权力的模式化表达。这些“暴力”图像的内容和形式表达出拥有者或下令制造者对统治权的渴望，以及王权观念在艺术品上已形成标准化的表达形式。“暴力”图像在经典化的同时，也进入了古埃及早期的历史叙事中。埃及早期国家将“暴力”图像转化为一种固定的图式和有限的形式语言，从而成为宣传王权维持宇宙秩序理念的有力武器。

中国社会科学院世界史研究所助理研究员温静指出，学界一般认为埃及和努比亚是中心—边缘的发展模式，这是以埃及为中心的视角，可能并不符合实际历史。对这一地区的考古发掘显示，在埃及的涅伽达文化扩张的阶段，努比亚的A部族文化也在扩张阶段，二者之间很可能是资源互补的竞争模式，但由于A部族缺少武力诉求，在竞争中失败，最终被崇尚暴力的埃及涅伽达文化所征服，消失在历史的长河中。

基于本次工作坊的发言和讨论内容，古代东方文明研究所计划整合最新研究成果，拟策划题为“早期文明的起源与演进”的系列展览，从古代埃及、两河流域、中国等早期文明比较研究的视角，探讨古代文明的起源与演变，结合考古学、古文字学和艺术史三个学科的最新成果，分别探讨以下问题：一是古代埃及、两河流域与中国的文字起源；二是早期国家的城市类型；三是神话与艺术中的古代宇宙观。以上述展览为基础，探索开设博物馆公共教育系列课程，从每个博物馆选出2-3件重点文物，作为开发课程的主要素材，根

据文物包含的历史信息，结合本地文化设计课程内容，逐渐形成各大博物馆具有地方特色的课程体系，最终形成一套完整的中国特色的博物馆课程体系。通过语言的在地性，传达文化的在地性，从而发挥博物馆的公共教育功能，使之成为传统历史教学的重要辅助。

颜海英

2021年9月30日

博雅工作坊第 46 工作坊

早期文明的起源与演变

2021 年 9 月 19 日

中国社会科学考古研究所许宏教授的发言题目是《东亚大陆早期国家进程的两大阶段》。他指出，尽管各个学科在不断发展过程中出现碎片化趋势，但对于全球史而言，与其说它是学科，不如说是一个研究理念方向，任何人都应该把自己的研究放在更大的背景关系中进行。许宏教授主要研究中国早期城市、早期国家、早期文明，他分享了中国考古学界对早期中国的探究历程。

与从事埃及、亚述、印度河流域研究的外国学者不同，中国考古学者几乎是世界上唯一从诞生之初就以本土学者为主进行探究的群体。1921 年至 1926 年间，中国考古学之父李济先生发掘了山西夏县西阴村遗址。1928 年中国国家级的研究机构——中央研究院历史语言研究所进驻殷墟开始田野工作。这与其他地区，比如埃及、两河流域和印度河流域直到现在还是以欧美学者为主进行挖掘和研究是不同的。这种方式的好处在于可以使本国研究血脉上的联系得到很多便利，例如甲骨文的发现和文字的破译释读，比法国学者让·弗朗索瓦·商博良破译罗塞塔石碑便利了很多；不利的一面也同样存在：本土学者不可避免地会将民族情感融入到本应趋于理性的历史文化探索中。

从学理上看，早期中国历史研究的问题仍在于材料的不

足。中国考古诞生以来在学界始终存在两大话语系统，一个是从古至今以来的狭义史学，史料来自于文献，内容以盘古、伏羲、女娲、三皇五帝、夏商周，王朝为主的话语系统；另一个以小地名命名考古学文化，又以重要的考古学文化命名这个时代，即所谓的考古学话语系统。许宏认为，这两大话语系统在殷墟才能够合流。因为甲骨文带有自证性，自己能够证明自己的族属，加之王朝归属的文书材料，两大话语系统才能得以合流。而在这之前，任何企图把地下出土的不会说话的考古遗存和古代文献中记载的国族相对应的研究，大多都是凭借推论和假说，带有极大不确定性。

在这种情况下，关于中国文明形成的过程存在一些主要的认知模式。民国时期由于刚刚开始发掘，资料较少，还无法谈论这一问题。后来，李济先生到了台湾，在研究中国史前史时缺少直接的考古材料。而在大陆，由于中原地区田野工作比较多，文献比较丰富，在上个世纪 50 年代到 70 年代就基本形成了中原一元论的中原中心说。上个世纪 70 年代末，中原周边地区有一些比较重要的发现，如七八十年代的红山文化、良渚文化等重要考古发现。因此，苏秉琦先生提出了“满天星斗”的说法，理论上从一元论开始进入多元论。但苏秉琦先生并没有侧重多元论，也没有指出多元论是对中原一元论的否定。后来张光直先生的“相互作用圈说”，严文明先生的“重瓣花朵说”“多元一体说”，实际上都可以称为新中原中心论，在认可多元起源的情况下，同时强调中原到最后形成了中心。不过，每个学者强调的侧重点各有不同。比如苏秉琦先生的学生严文明先生认可多元论，但同时他也

认为早在仰韶文化庙底沟时期，也就是彩陶最兴盛的那个时期，中原就已经是重瓣花朵中的花心了。2000年，严文明先生的学生赵辉对他导师的提法进行了一定的矫正，指出中原中心的出现并不是在仰韶文化庙底沟时期，而是向下拉到了仰韶文化的晚期，因为这个时候各个周边地区的史前文化走向都是往中原来的，而不是中原中心向外进行辐射。然而在2006年，赵辉的新论文又对自己的观点进行了矫正，将中原中心的形成从仰韶晚期下拉到中原龙山文化时期。

许宏认为，中国古代文明史可以分成三大阶段，有两大节点。第一大阶段（仰韶-龙山时代）是苏秉琦先生所说的“满天星斗”无中心多元的时代，也叫邦国时代，赵辉称之为古国时代。第二大阶段是三代王朝文明（夏商周），一般称之为王国时代。第三大阶段是帝国时代（秦汉至明清）。二里头文化是第一大节点，秦王朝是第二大节点。如果说邦国时代是满天星斗，那么王国时代就可以称为月明星稀：中原王朝已经出现，但其他地方的文明星斗也存在，只不过显得暗淡一些。到了帝国时代，可谓皓月凌空，一统化的中原集权的帝国时代开始了。

2018年5月，中华文明探源工程给出了中国文明史的三大节点。第一大节点是距今5800年前后，黄河、长江中下游以及西辽河等区域出现的一些文明起源迹象；第二大节点距今5300年，中华各地区陆续进入文明阶段，并在此后距今4000年左右实现了阶段性发展，出现了良渚文化，陶寺、石峁等遗址；第三个节点，并不是夏商周断代工程给定的夏王朝始年即公元前2070年，而是距今3800年前后，中原地

区形成了更为成熟的文明形态，并向四方辐射文化影响力，成为中华文明总进程的核心与引领者。这个节点就是二里头文化。

从全球史范畴来看，最早的金属文明起源于地中海东岸、西亚、中东一带，是人类走出非洲后的第一个大节点。农业、早期文字、早期国家这些都是在这一带出现的，而东亚显然处于技术的接受端，也就是偏于尾末的地方。比如说金属文明在距今 4000 年前后进入中亚和新疆一带，距今 3700 年前后进入了河西走廊一带，一直到北方和二里头中原等地，在距今 3400 年的二里岗晚期进入山东。此后在距今 2000 多年的春秋时期进入韩半岛，而进入日本的时间更晚，已经到了战国阶段。伴随着青铜冶铸技术的东传，可以发现小麦、绵羊、黄牛等农牧品，用马驾车的方式，四条大斜坡墓道的大型墓葬规制，用骨头占卜的习俗，甚至甲骨文都没有在中原找到源头的清晰线索，这些目前大量都被证明是外来的。如果把视野再放远一些，我认为最早进入青铜时代的有四个文化：河西走廊的四坝文化、甘肃青海地区的齐家文化晚期、内蒙古东部到辽宁西部的夏家店下层文化、二里头文化第二期。也就是说，青铜在当时生活中起到比较重要的作用，都不早于公元前 1700 年。

吉林大学林沅教授有一个形象的比喻：在内亚地区较早形成了青铜文明的漩涡，漩涡向外喷洒着飞沫，导致青铜文明向外传播。东亚大陆最早进入青铜文明的这几个点是否就是这些飞沫之一呢？因此，必须放开视野才能看清楚中国青铜文明乃至中国国家的产生是怎样一个过程，才能深化我们

对历史的认知和研究。

北京大学艺术学院郑岩教授的发言题目是《中国史前艺术史研究的基本问题是什么》。他认为，过去 100 年，中国考古学为中国史前时期和原始时代的研究积累了大量材料，但中国国内美术史研究在这个时期却最为寂寞。新的考古发现不断有新材料报出，以至于引起社会很大反响，但美术史界却几乎没有人做这方面的研究。他的研究聚焦美术史内部，不考虑考古学家的讨论。原因有二，一是借这个机会观察艺术史内部研究史前艺术史和早期艺术史存在的问题；二是考古学也做相关研究，但主要目标不是艺术史的写作。尽管考古学不自觉地使用艺术史的方法，但方法论是缺少自觉性的。

郑岩认为，当前美术史研究的缺陷主要集中在几个方面：第一点是对考古学的跟进和理解严重滞后。第二点是对艺术和美术概念的理解和界定非常陈旧，基本上是 19 世纪到 20 世纪初“精美的术”的理解。这个概念很多人都在谈论，但它是在欧洲特殊的传统和背景下产生的一套分类方式，既不能用来概括现当代艺术，也不能用来概括更早的艺术形式。第三点更为重要，是缺少历史意识。在这一点上，18 世纪末到 19 世纪初德国历史主义对于理性普遍性和公正性启蒙信仰的批评在今天看来仍然是有效的。当时的历史主义批评有两个方面：一是脱离具体历史语境进行抽象；二是以自己的标准评判过去的文化。从这两个方面，可以看到黑格尔主义在 20 世纪中国美术史的写作中是主流。尽管西方早已经超越了这个时期，但我们仍然将其视为主流，加之民族主义情绪，这种主流还被进一步强化。

郑岩认为，艺术史研究未来应该如何进行，是我们在今天没有认真考虑甚至没有严肃提出的一个问题。他在教学中经常推荐学生通过阅读前人的书和文章以得到启发。第一篇是张光直先生著名的本科生讲义《美术、神话与祭祀》；第二篇是吉德炜先生（David N. Keightley）的《考古学与思想》（*Archaeology and Mentality: The Making of China*）；第三篇是著名美术理论家刘敦愿先生于1959年发表的《论（山东）龙山文化陶器的技术与艺术》。如果将上述三位先生的研究贯通起来，可以建立关于史前艺术史新的写作框架，具备以下几个特征。

第一是要进一步发展艺术的概念，不能局限于特定的器物造型和器物纹样，而应关心更为广泛的物质性、空间性、视觉性，对于所有的人造物，应注重它的材质、技术、语言的发展变化。例如聚落、建筑、景观、墓葬等等都应作为艺术史研究的对象。所以，学者不仅要关注那些为类型学研究所排除的特殊器物，还要从艺术史的角度充分利用和理解考古类型学的成果，然后将这些成果转化为各个文化时期的物质文化、视觉文化总体的基础谱系背景，最后再做进一步解释。

第二是要注重观察各种艺术形式、艺术语言起源的意义。追随起源，要充分考虑各种历史现象与特定的历史意义，这就需要一个具体的方法将作品的形式、功能、观念、意义等因素关联起来。既将作品看作先民生产、生活、宗教、知识的产物，也要将它们看作形塑先民生活图景和宗教力量的一种能动因素。

第三是要超越大一统的观念，探讨中国史前艺术的区域性、阶段性和多样性。这就要求艺术史家及时地跟进考古发现和考古学研究的最新成果，及时从中发现美术史的问题。此外，在具体行动中还要注重比较的视野。要借鉴其他学者的研究，学习他们是如何研究其他文化的史前时期，如何研究早期艺术史写作。

从这些角度考虑，郑岩表示他在编写中国美术史教材时，曾拟过一个关于中国史前艺术史的提纲。他认为，提纲如果作为一本教材，其结构仍然是非常保守的。比如说关于阶段性和区域性的表述只能限制在一个物质遗存类型的框架内。但他还是想尽量打破单纯的器物+纹式这样的研究框架，而是与当时的环境、生产、生活、宗教这些因素结合起来观察，后续可能会有大量的材料进入，如半坡或者姜寨村落的布局，或是大广场等。在审稿时，曾有不少学者提出质疑为什么要写广场，他回应表示因为会涉及到天安门广场以及唐长安城的城市布局，这些都是更加广义的物质文化和视觉文化的概念，而不是传统的“精美的术”。

郑岩还提到了李旻先生在《读书》杂志上发表的一篇文章，主要谈论当时的自然现象对当时社会中的人的影响。比如最早被使用的铁是从天而降的陨铁，人们对其进行加工和利用。在这个过程中，人们对于这些陨铁的加工和装饰其实都和艺术有关系。面对一个从天而降、地球人陌生的东西，当时的人对它会有什么看法？是否认为它和天命、宗教、王权有关？这些看法是否会影响到加工器物的纹样设计？目前还很少有人从这样的角度思考早期文明的问题。

郑岩认为，从收藏与展览、创作与观看的角度发展起来的与艺术史研究相关的各种理论和方法，对于理解早期艺术可能会存在很大局限。大部分研究者热衷于从象形状物的角度去解读那些彩陶和玉器纹样，比如对于青铜器总是偏重于兽面纹、饕餮纹的含义，哪个是牛，哪个是羊，而对于那些貌似抽象的几何纹样兴趣不大，比如对云雷纹是将它解读成云还是雷。此外，由于目前研究方法仍显不足，尽管艺术史学者有浓厚的兴趣对例如石斧图、陶缸这样的作品进行研究，但对于如何理解这样一件普通器物，却不知从何入手。与此相对，考古学则主要是对普通器物的研究。这种现状就必然牵扯到艺术史和考古学两个学科将来的关系以及我们对艺术史方法论的反思。

北京大学外国语学院拱玉书教授以著名的苏美尔泥板史诗《恩美卡与阿拉塔王》为开头，讲述了两河传说中的楔形文字起源。

相传乌鲁克国王恩美卡派使者出使伊朗山区的阿拉塔，当他想要向阿拉塔王传达其话语时，发现使者无法一字不差地复述，因而将文字刻在了泥板上。这个传说是古代文明中常见的“英雄造字说”的体现，表明两河最早的文字具有三个功能：第一是文字的助记功能。文字是在无法完成一项外交传达任务时为了协助记忆产生的发明。而且从早期楔形文字的特征来看，所谓助记，就是仅仅记载了语言中的助词和名词等主要成分，其他的成分可以自由发挥。第二是记录语言的功能。文字就是记录语言的符号，是语言的可视化。这个传说中也明确表示恩美卡发明文字是用来记录语言的，因

为他把语言写在了泥版上。第三个功能是它可以超越时间和空间，这也是文字最主要的特征。在不能直面交流的情况下，我们需要靠文字跨越时间和空间实现交流。上述文字的三个功能在恩美卡故事中体现得非常清楚。

关于文字的起源还有其他说法，比如图画起源说、21 字组合说、印章说、陶器刻画符号说、数字说、陶筹说，以及原始印欧说等。这其中除了陶筹说和原始印欧说外，其他说法大多没有产生较大影响，论述得也不是很清楚。

拱玉书介绍说，陶筹说是当今考古学家的说法，提出者是丹尼丝·施曼特-贝瑟拉（Denise Schmandt-Besserat）。她有两部书比较有影响，《文字之前》（Before Writing）和《文字是如何产生的》（How Writing Came About），其中后者已经翻译成汉语，由商务印书出版社出版。陶筹理论和法国学者阿密有密切关系。阿密先提出陶筹可能和文字有关，但他未深入研究。贝瑟拉在他之后开始研究。她穷其一生精力，所有的文章几乎都和陶筹有关系。

她认为，楔形文字不是起源于图画，而是直接由三维陶筹演变而来。“新石器革命”开始不久，即公元前 8000 年左右，人们便开始用陶筹记数记事。这时使用的陶筹虽然形状多种多样，十分丰富，但陶筹无孔无洞，亦无刻道，比较简单，可以称其为“朴素陶筹”。公元前 4000 年末，开始出现或打洞，或刻道，或打洞、刻道的陶筹，即“复杂陶筹”。也是从这个时候起，人们开使把陶筹串连起来保存，或把陶筹包裹在空心泥球里保存。在泥球尚未变干变硬之前，人们用圆扁印在泥球表面印上印迹，以示所有。圆扁印逐渐被圆

柱印取代。

把陶筹放在泥球里保存有个难以克服的缺陷，即如果当事人忘记泥球里存放多少什么样的陶筹时，不打破印封好的泥球便无法进行复查。大概是为了克服这个缺陷，人们开始在印封之前分别用陶筹在泥球上压印一次，然后印封。这样，从泥球上的印迹就可以知道陶筹的形状和数目，随时可以复查，无需再破球取筹。

既然印迹可以取代陶筹而起到陶筹本身能够起到的作用，那么，仍然保存陶筹岂不多此一举？因此，下一步就自然导致了只有陶筹印迹而无实际陶筹的泥板的出现：既然不再包裹陶筹，空心泥球就自然变成了实心泥板，圆形变为长方形。泥板表面最初有些凸起，稍后便变成平面了。由凸变平的原因大概是为了减少书写泥板背面时泥板正面与手掌的接触面。陶筹在泥板上压出的形状往往不十分清晰，又很占泥板的本来就很小的面积，这样又出现了革命：人们开始用芦苇笔把陶筹画在泥板上，三维的陶筹一下子演变为二维的文字。随着陶筹发展的这最后一步，文字诞生了。

最后，拱玉书教授引用了汉学家贝格力在 2004 年的一篇有关陶筹的文章。其部分内容翻译如下：最近几十年来，关于美索不达米亚文字起源的研究改变了我们关于文字的直接先驱的看法。过去都认为文字的直接先驱是图画，只有图画才能演变为文字，因为它们两个都是抽象的，都是二维的。陶筹是怎么演变成文字的呢？这改变了直接先驱的看法，文字从陶筹来的，实物也可以变成文字，实物也可以是文字先驱，不一定是图画。用美索不达米亚文字起源的知识武装

起来的中国考古学家，很可能会找到目前为止一直没有被发现的新线索。

北京大学艺术学院助理教授贾妍以苏美尔古城埃利都出土的泥舟为主题，讲述了早期文明诞生的环境如何塑造人们的信仰与艺术形式。贾妍指出，美索不达米亚南部资源极度匮乏，地表除了水、泥土和芦苇几乎一无所有，因此无法找到早期文明中常见的岩画等艺术形式。由此一来，美索不达米亚早期的艺术形式以泥塑为主，也就形成了特殊的“没有石器的石器时代”，这只泥舟便代表了两河流域最早的艺术范式和类型。

泥舟被发现于苏美尔最早的遗址——埃利都，是美索不达米亚古老而悠久的苏美尔城邦，在苏美尔语中意为“强大之地”或“指导之地。在苏美尔的洪水故事中，此处是人类的第一座城市，由水神同时也是造物之神的恩基所掌管，他常以乘坐小船的形象出现。因此，泥舟的原型——芦苇帆船不仅是古代苏美尔人生活中的必需交通工具，也与神、国王和神庙仪式产生了联系。

贾妍认为，在对古代文明进行研究时，艺术的界定始终是难题，我们应当将其放在整体的文化或历史语境中探讨，不应忽视其背后的物质文明，埃利都的泥舟在某种程度上集中呈现了文明从将生未生之时到诞生之后的时代印记，因此可作为我们一窥两河文明起源的引子。

埃及文明前王朝时期的希拉康波利斯第 100 号墓是迄今所知古埃及最早的彩绘壁画墓，中央美术学院副教授黄庆娇以该墓壁画中的“暴力”图像为线索，讨论在前王朝古埃及

早期国家和王权形成过程中，这种“暴力”图像可能的起源、经典的图式特征、传承与不同媒介物上图像组合的异同问题，从而了解“暴力”图像在前王朝时期丰富的图像元素和模式的塑造成形，以此研究古埃及早期国王权力和早期国家的问题。

古埃及暴力图像在古埃及文化中往往作为王权视觉语言的表现形式，从前王朝早期国家的形成到罗马人统治埃及时期，这种图像一直存在。其中一个经典的表现形式是高大的国王戴着王冠，一只手高抬起，拿起权杖，另一只手抓着敌人准备击打。在包括陶罐、金字塔祭庙的浮雕以及神庙外墙浮雕等各种艺术品中，经常能看到这种宣扬王权神圣性的图像。

由于希拉康波利斯 100 号壁画墓是目前为止发现的唯一一座前王朝时期壁画墓，具有独特性和偶然性，从而引起了研究早期国家特别是早期王权学者的注意。目前学界对它的解释有三种：一是历史事件附会，认为这个身材高大、腰间有带子、拿着权杖的人物，可能是希拉康波利斯地方首领或早期国王，他在进行战争或狩猎动物的事件。二是宗教巫术，这也是解释世界早期艺术常用的方式，即认为通过画面达到所见和所盼的目的。三是王权思想的艺术表达，随着涅伽达二期出现新的社会和经济结构，新的权力表达方式也应运而生，艺术语言表达的是各种对立、控制和征服的关系。前两种解释无论是从历史还是宗教角度都很难驳斥，也很难证明，黄庆娇更倾向于第三种解释，即将它视为一种权力的再现，是逐渐过渡到早期国家和王权图像的说明。

在早期前王朝涅伽达文化时期，墓葬环境更多是通过物质文化或者随葬品数量多寡以及精美程度体现墓主的权力和身份，尤其是在对其他人和动物的控制这一点上，例如抓打敌人和狩猎动物的图像。在涅伽达文化末期，随着早期国家的形成，早期的统治者从复杂多元的暴力图式系统中挑选了一些图像，成为他们权力的模式化表达。这个图像就是高大的人一只手拿着权杖，另一只手抓着敌人准备击打。最为经典的是在涅伽达文化晚期，出土在希拉康波利斯的纳尔迈调色板，它是一件雕刻着丰富图像内容的绿色的灰硬砂岩物品，高约 63 厘米，仅有 1 厘米厚，形状类似圆底（尖细端）的盾牌。很多学者把它用作埃及早期统一国家的历史证据。因为在调色板正反两面同时出现了纳尔迈国王戴着象征他统治上埃及的白冠，以及象征他统治下埃及的红冠。同时出现的国王戴着王冠，还有王权化身鹰隼神荷鲁斯，上面出现宫殿正面的图像，这都是指向王权的表达。这些“暴力”图像的内容和形式表现出拥有者或者下令制造者对统治权的渴望，以及王权观念在艺术品上已经形成了标准化的表达形式。希拉康波利斯 100 号墓壁画中国王高举权杖抓打敌人的图式，在“纳尔迈调色板”上则更为清晰地表现出来，该图式后来成为固定的表达“暴力”的图样，被反复使用。

“暴力”图像在经典化的同时，也进入了古埃及早期的历史叙事中。古埃及人早期并不是在纸草而是在“标签”上记录大事纪。“标签”的形制特别，往往在一角凿出一孔，反映当时可能是用绳子把多个标签绑在一起，形成关于这位国王在位时完整的历史大事书写，并作为随葬品被埋葬在阿

拜多斯的早期王朝的国王陵墓内。在纳尔迈年鉴当中，也是使用了暴力图像和文字相结合的形式，记载了纳尔迈王的军事活动，比如征服 3000 名利比亚人。

在古埃及进入到早期国家（约公元前 3000 年）后，暴力图像被运用在埃及东北部边境西南半岛岩壁画上，一些暴力图式被用以宣扬埃及国王对当地的统治。当时古埃及开始派远征队到埃及南部的第一、第二瀑布区和努比亚，甚至更往南的地区（现在的埃塞俄比亚），以及东北部西奈半岛，那里有统治者特别需要的资源（绿松石、孔雀石和铜等）。此后，随着古埃及文字的成熟，与图像相配的文字内容逐渐增多，“暴力”图像所表达的王权概念更加清晰，形成了成熟的模式和套路。埃及早期国家将“暴力”图像转化为一种固定的图式和有限的形式语言，从而成为宣传王权维持宇宙秩序理念的有力武器。

黄庆娇认为，综上所述，可以得出以下三点结论。

第一，古埃及前王朝时期，在文字还没有成熟的阶段，图像成为表达权力的主要方式。希拉康波利斯 100 号彩绘壁画墓的“暴力”图像是前王朝统治者权力表达的图像叙述，它是古埃及“暴力”图像早期发展的重要一环，其中包括后来国王抓打敌人的“暴力”图像的经典图式。

第二，希拉康波利斯 100 号墓彩绘壁画的“暴力”图像很可能是早期埃及工匠借鉴随葬陶器上的装饰纹样。目前来看，第 100 号墓壁画是一个特例，并没有成为当时丧葬的固定安排。统治者体现自身权力还是更多的依靠物质遗存以及大量丰富的随葬品。另一方面，埃及早期统治者可能对这种

表达权力的“暴力”图像经历了一番挑选。最终，国王抓打敌人成为古埃及文明表达王权的经典图式。

第三，进入早期国家后，“暴力”图像与文字相伴随，历史记叙国王军事征服活动采用的就是“暴力”图像。在古埃及边境地区宣扬埃及王权对当地的征服也采用“暴力”图像，并且随着古埃及文字的成熟，“暴力”图像日益简化、标准化，有点类似于铭文的插图，而非记述的主角。

中国社会科学院世界史研究所助理研究员温静从努比亚的A部族与早期埃及的诞生入手，分析了文明的起源模式。

埃及地域是从尼罗河三角洲一直扩展到阿斯旺，而努比亚在埃及南部有着广大的区域，沿着尼罗河从第一瀑布到第五个瀑布的地区，都叫做努比亚地区。努比亚地区和埃及一样分为上下两个部分，北部是下努比亚，南部是上努比亚。

A部族（A The tribe）文化是指埃及南部的阿斯旺地区以南到尼罗河第二瀑布区之间出现的新石器文化。一般可分成三期：A部族早期（Early A-Group, 3800-3400 BCE），A部族中期（Middle A-Group, 3400-3200年），A部族末期（Terminal A-Group, 3200-2900年），其中中期也称为经典时期或者古典时期。

温静认为，在传统教科书或文章中，学者均提出了埃及-努比亚是一个中心边缘文明发展模式，但这个模式存在很大问题，因为大部分结论是埃及学家提出的。以埃及文明为中心的学者认为，因为已知埃及文明发展成为强大文明，若往回推到新石器时代晚期，当时它也应是文明中心，又因为它发展成为强大文明，所以它是高等的，周围都是边缘的。但

实际上，更为全面合理的研究视角应当是以整个东北非洲为中心而不是埃及，以此观察这个地区出现了多少文化，各文化间有怎样的互动关系，进而研究这个地区的文明演变过程。

学者 Gatto 依照陶器等器物的制作工艺、表面处理方式、装饰图案与形状，研究从公元前 5000 年到 3000 年东北非洲新石器时代文化群落的发展状况。公元前 5000-4500 年，东北非洲有五个不同的文化群落：埃及群落、努比亚群落、苏丹群落、Butana-Gash（喀土穆以东）的文化群落、Laqiya 地区（西部沙漠）特有的文化群落。公元前 4500-4000 年，各个文化群落之间出现更为显著的差异，埃及群落包括位于 Nabta、Dakhla 和上埃及地区的巴达里文化；努比亚群落包括位于第二瀑布区的 Abkan 文化、Dongola Reach 的 Karat 文化、Laqiya 地区与 Abkan 相关联的文化；苏丹群落仅限于喀土穆地区。公元前 4000-3500 年，埃及群落包括涅伽达文化，与三角洲和近东联系密切；苏丹群落包括喀土穆地区、上努比亚与 Gilf Kebir（西部沙漠）；努比亚群落发展成两个亚群落（sub-group），Gilf Kebir 和 A 部族文化，包括下努比亚地区、Nabta、Dakhla 等地。公元前 3500-3000 年，文化群落之间差别进一步加大，埃及只有涅伽达文化，努比亚群落只有 A 部族文化，占据了下努比亚与 Laqiya，苏丹群落包括喀土穆与上努比亚。如果跳出埃及中心视角，在这个时期涅伽达文化出现扩张，A 部族文化同样在扩张。

此外，通过多位学者对东北部非洲陶器装饰图案、库斯图尔出土的陶器式样和种类，以及萨亚拉、努比亚发现的墓葬及岩画等研究成果也可以发现，此前埃及学者提出的文明

由埃及传向努比亚的模式是有问题的，努比亚文化、A 部族文化、涅伽达文化有可能是同时存在且相互有联系的。由此引出了以下问题：当时的努比亚文化、A 部族文化和涅伽达文化之间究竟是怎样的关系？为什么涅伽达文化最后成为了埃及国家，努比亚和 A 部族文化没有发展成文明？

温静认为，努比亚文化、A 部族文化和涅伽达文化之间形成了资源互补的竞争模式，竞争中涅伽达文化成为了国家，A 部族文化则被扼杀在摇篮里。相对于埃及，努比亚才是东北非洲最富饶的地区，农业、畜牧业、渔业发展较快，同时金矿、乌木、象牙资源丰富。但当努比亚与埃及进行贸易时，它进口大多数是埃及手工业品，出口的是原材料，在长期的竞争中最后败给了埃及，努比亚的文明就被扼杀在摇篮里，最终王国被消灭。

中央美术学院薛江博士通过北京市援藏项目在西藏牦牛博物馆工作了三年，他详细介绍了博物馆馆藏的藏式铁柄牦牛纹铜镜及相关研究。

藏式铁柄牦牛纹铜镜是 2016 年由民间收集而来，经报国家文物局和西藏考古所相关单位鉴定，认定是比较重要的器物，随后对其开展相关研究。在研究过程中发现，西藏博物馆有一枚和它类似的铜镜，出土于曲贡遗址。曲贡遗址经探测确定年代上限在新石器晚期下限在西汉。除了西藏的两枚铜镜，国外还发现有类似的三枚，分别在德国、法国以及拉达克地区，但拉达克的铜镜在出土时破坏比较严重，现已失散。

薛江通过形制、纹饰、材质、制造工艺四个方面将两枚

铜镜进行了对比。

民间铜镜和曲贡铜镜不属于同一个制作系统，前者是整体铸造出来的，铸造完成后在上面刻画文字，被称为戳点工艺。曲贡铜镜则是通过模具制成。民间铜镜的形制与曲贡出土的带柄铜镜、德国藏带柄铜镜以及法国私人藏带柄铜镜非常相似，镜面均呈圆板状，镜面边缘有三角形斜棱，镜面与镜柄有特制基座连接。同时，民间铜镜与曲贡出土带柄铜镜形制基本一致，只是镜面尺寸略有区别（曲贡略小）。民间铜镜是带柄的，镜是青铜合金材质，柄是铁制。该铜镜在发现时虽然插铁柄的孔依然留存，但铁柄已经消失。经过对铜镜镜面的材质分析，确定镜面为合金材质，分析数据与曲贡出土带柄铜镜的数据是完全吻合的，可以判定两块铜镜是在同一时期由西藏制作。

两枚铜镜均发现了牦牛纹样，可以判定铜镜基本上出自于西藏。曲贡遗址出土铜镜的牦牛纹样和民间铜镜上的牦牛纹样特别相像，具有明显的牦牛特征：肩部比较高，尾巴比较大，整个体型比较厚重，牛脚和普通黄牛脚不一样。在早期的西藏岩画中也有类似的大量牦牛图样出现，且工艺基本一致。关于岩画上的牦牛，国内一些学者都有相关研究，认为戳点式的牦牛岩画大多为距今 2000—3000 年左右出现的。牦牛纹样属于青藏高原地区诞生的一种独特纹饰，是青藏高原人民独创的纹饰。

除了牦牛图案，铜镜上还发现有鸟纹。青藏高原新石器晚期的一些岩画以及一些陶器也出现过类似的纹样，它们的鸟和曲贡出土带柄铜镜的对鸟纹样非常相似，但是前者出现

单鸟比较多，对鸟比较少。薛江认为曲贡带柄铜镜鸟纹的出现有两种可能，一是受到内地早期文化鸟纹样的影响；二是在青藏高原鸟图腾文化影响下独创的一种属于本地的对鸟纹样。

民间铜镜及其它三枚藏式带柄铜镜的几何纹饰主要为圆圈纹、涡云纹、菱形纹、勾连纹、折线纹、锯齿纹，关于纹样的相关研究不多。中国社科院的全涛先生认为西藏带柄铜镜的纹样主要受到了云南滇文化的影响，但通过对滇文化青铜器的研究和发掘，发现墓葬年代比西藏曲贡遗址大概晚几百年甚至上千年，薛江因此判断并不是滇文化影响了西藏。

在比对过程中发现，铜镜所有纹样跟马家窑陶器上的纹样几乎一致，并且西藏曲贡遗址中发现的陶罐上的图案基本跟马家窑文化一致。关于这一点国内有许多专家学者进行过研究：

一、粟是中国原生植物，在新石器时代发现了有粟的遗址 25 处，马家窑遗址、齐家文化遗址和西藏地区卡若文化遗址中都发现了一些粟炭化的东西。一些学者认为中国的粟往西亚传播有两条路线，一支是从中原地区沿黄河而上，经过甘青地区，向西由新疆进入阿拉伯、小亚细亚、俄国、奥地利、最后传遍整个欧洲；另一支沿岷江而下进入青藏高原东端的横断山脉河谷区，传到了东南亚各国。中国粟的传播路线，可以看出青藏高原当年是中原文化与欧亚以及南亚相互影响的必经之地。考古学家童恩正和冷健的研究也认为卡若文化的粟，很可能就是从马家窑系统文化传播而来。

二、童恩正和冷健对卡若遗址中出土的陶器器形和纹饰

与来自甘青地区马家窑文化等遗址出土的陶器做过比较，认为甘青地区的马家窑文化、半山文化、马厂文化曾经影响过青藏高原地区。

三、1976年甘肃省临夏回族自治州林家遗址中出土了一件由锡青铜模铸成的青铜刀，据考证是我国目前发现最早的青铜合金器，距今约为5000年。吕红亮曾提及2002年四川大学考古系在昌都地区清理的五座石棺葬中也曾发现一件弧背小铜刀，其形制接近齐家文化同类器物，亦可见西藏与甘青地区的交流。霍巍认为甘青地区的墓葬形制和葬俗曾对青藏高原和新疆产生过影响。

民间铜镜还有一个重要的特点，锯齿纹上站了一头牦牛，这是青藏高原很常见的景象。薛江推测有可能这个纹样是西藏当时的工匠和老百姓结合现实场景描摹，结合马家窑文化创建出的一种独特纹样。综上，薛江认为民间铜镜及其它三枚藏式带柄铜镜的几何纹饰应该是受到来自于甘青地区马家窑文化纹饰的影响。

薛江指出，带柄铜镜的形制本身就很有特点，因为在内地直到唐宋时期才出现带柄铜镜，但大多是一体化铸成的，且柄都很长。包括霍巍、吕红亮在内的学者提出带柄铜镜是受中亚蒙古的影响，赵惠民则提出是受印度的影响，仝涛提出是受滇文化的影响。薛江认为，受印度的影响不大，一是因为印度当时的铜镜也是一体化的，跟中国一样，没有铁和合金的结合，主要是铁镜一体化的物质。二是地理位置不允许，因为喜马拉雅山很高，在当时的地理条件和气候条件下，印度从来没有影响过青藏高原的新石器。薛江表示，如果沿

着霍巍、吕红亮观点去探究，能够找到中亚“斯基泰”文化对西藏的早期影响，传播的通道是通过若羌地区由新疆进入青藏高原。

经过对比能够发现，民间铜镜和曲贡铜镜基本上和“斯基泰文化”中的铜镜形状差不多，但铜镜上面的装饰符号却不一样。“斯基泰”早期铜镜的装饰大部分是浮雕手法，动物和植物有点像埃及或者两河流域，大多是本地动物，但是西藏的铜镜装饰是没有动物的。为此薛江认为，铜镜造型是受到“斯基泰”中亚一带的影响，但图案则是受到马家窑的影响，结合本土创造，生产出独特民族工艺。

结合早期西亚和两河流域炼铁和青铜工艺，薛江推测西藏带柄铜镜的年代可以推到比内地早得多，大概在新石器晚期，因为在西藏又发现了青铜合金的工艺。这一新观点引发了学界的较多争议，因为年代往前推了很多，超越了国内很多工艺，但后来经过仔细比对，这一观点被认为是合理的，即西藏的青铜工艺包括炼铁、铸造等要比内地早。

综上，薛江指出，西藏牦牛博物馆馆藏铜镜与其它三枚藏式带柄铜镜属于同一个系列的产物。铜镜的形制受到中亚草原游牧文化带柄铜镜的影响，镜背的饰纹受到西北甘青地区的马家窑文化纹样影响，同时具有本地特征的纹饰，例如牦牛纹样等。材料上受到欧亚草原或我国甘青地区金属冶炼技术的影响，工艺受到本地岩画制作工艺的影响。基于此，可以判定铜镜的年代上限为新石器时代晚期，下限为西汉末年。当时青藏高原的先民们已经在这片土地上成功掌握了青铜和铁的冶炼与铸造技术，创造性地形成了属于本地的独特

带柄铜镜的形制和纹饰图式，并形成了属于本地的以“点珠工艺”为主的表现手法，从而产生一种属于青藏高原独有的带柄铜镜样式。

讨论环节中，北京建华实验学校的董晶老师以希腊化时期的图特神崇拜为范例，探讨了希腊与埃及在文明演变期的文化融合。图特神是埃及的文字、语言之神，同时也是魔法之神。在亚历山大征服埃及后，埃及传统的阿蒙神信仰逐渐式微，民间对图特神的崇拜却盛极一时。其组织形式呈现出希腊化的特征，即借用了希腊的“私社”形式和社条，但崇拜的对象仍是埃及的神祇，并保留了埃及传统的节日和庆祝活动。图特神信仰也因此得以流传，并与古希腊哲学相结合，从而影响到古典时期乃至中世纪的赫尔墨斯主义的形成，使古埃及文明的诸多元素得以跨越数千年而留存至今。

当天，与会专家还就埃及王权的表现形式、不同文明的起源模式、文字的演变等具体问题进行了深入探讨，并与现场听众进行了互动讨论。