

中华优秀传统文化系列谈

从大崧泽到良渚国：史前长三角璀璨玉器文明

谷 娟子

从安徽博物院的“璀璨星光——凌家滩文化展”、陕西历史博物馆的“玉璜·九州——中国早期文明间的碰撞与聚合”到良渚博物院的“东方五千年——焦家遗址与良渚遗址联展”，再到上海博物馆、南京博物院下半年分别计划推出的“长江下游早期文明大展”和“中国古代玉器大展”，最近一段时间，史前玉器不约而同成为文博界的关注焦点。

读懂了史前玉器，可以说就读懂了中华文明的起源。而其中最无法绕开的，是从大崧泽到良渚国，史前长三角玉器文明所迸发的夺目光彩。

——编者

“中华文明探源工程”提出，在距今5100年到4300年前，一些文化和社会发展较快的地区相继出现早期国家，跨入了文明社会（王巍，2022年）。这其中最耀眼的，非良渚古国莫属，尤以玉器文明辉煌史册。

大崧泽：较一致的“以玉为贵”等理念，形成“史前大朋友圈”

谈良渚，得先说说崧泽。考古学家普遍认同，崧泽文化（距今约6000—5400年）是良渚文化的前身。其因首次发现于上海青浦崧泽遗址而得名，代表性遗址还包括江苏张家港东山村遗址等，以高等级墓葬大型礼仪性器物为重要特征。

汉字中的“王”字是从钺演变而来的象形字，呈刃口朝下的钺形。“父”字则从手钺的形象演变而来，表示手握权杖，亦即权力。玉钺的出土说明，崧泽文化在文明模式上走的是军权—王权道路（李伯谦，2012年）。然而，不难发现，到了良渚文化时期，“王”墓里虽然也随葬玉钺，但刻有神徽图像的玉琮更为突出，并且玉钺上也出现刻饰神徽的情况，仿佛良渚人突然“玩”起了神权。事实并非如此。

考古学家赵辉先生将自安徽境内长江西段至东海之滨，北达江苏中部，南越钱塘江的地理跨度内的多样文化称为“大崧泽”，主要包含交相辉映的江淮东部龙虬庄文化、环太湖流域崧泽文化、宁镇地区北阴阳营文化、巢湖流域凌家滩文化、江淮之间薛家岗文化等（赵辉，2015年）。其中，与崧泽文化有重要联系的凌家滩文化以安徽含山凌家滩遗址为代表性遗址，考古发现的大型祭坛及出土的玉神人、八角星纹玉版、玉占卜形器等向我们展示了比良渚

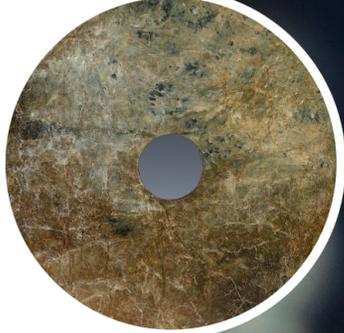
更早的神权表现。

“大崧泽”的“大”还不限于于此。放眼中华大地，和“大崧泽”基本同时或略有先后的考古学文化，黄河下游有大汶口文化、黄河中游及邻近地区有仰韶文化（庙底沟类型），燕辽地区有红山文化。其中，红山文化明显存在神权崇拜成分，而以“大崧泽”范围内出现的与红山文化玉猪龙造型十分相似的蟠体龙形玉饰为观察窗，详细梳理其分布，明显可见南方长江下游地区和北方西辽河流域间的密切联系。越来越多的考古资料表明，距今6000年前后，史前中国多地同步发展并相互影响，形成“满天星斗”般的文明格局（苏秉琦，1997年）。多地的社会上层之间存在远距离交流（李新伟，2004年），形成了较一致的“以玉为贵”等理念，俨然“史前大朋友圈”。

“大崧泽”之后，良渚文化整合其人口、经济、政治及宗教资源，集东方早期文明之大成，形成了中国史前时代第一个超级强大的政治和宗教中心。巫觋势力膨胀，集神权、王权、军权于一身，并突出强调神权。

良渚国：以玉琮作为观察窗，看到良渚文化在早期中国的影响力

良渚文化距今约5400—4300年，因首次发现于浙江余杭良渚遗址而得名。良渚文化分布区内有数个中心聚落和大量中小型聚落，以玉器为核心的宗教和信仰系统（即礼制）作为政治纽带，维系着各层级聚落间的关系（宋建，2017年）。坚实的考古发现证明，良渚社会已经形成了相当于早期国家的高级政体，可称“古国”，且伴有数个闪亮标签：神王之国、统一信仰、城市文明、水利系统、稻作文明、玉器文明……实证中华5000多年文明史



上海博物馆藏良渚文化玉琮



上海青浦崧泽遗址出土的良渚文化神人兽面纹玉琮



以极具地方色彩的玉琮作为观察窗，人们可以清晰看到良渚文化的北渐和西向、南向传播，以及良渚文化在早期中国的影响力。图为陕西张家坡出土的西周凤纹玉琮

（浙江省文物考古研究所，2015年）。

位于浙江余杭的古城遗址是良渚古国的都城和整个良渚文化的核心。其总面积近300万平方米，有宫城、内城、外城三重结构，留下了人工堆筑的莫角山宫殿、大面积的稻田遗存和反映复杂信仰的大量玉器（刘斌，2019年）。除了古城，环太湖地区其他重要良渚文化遗址点还有江苏常州寺墩、江苏苏州张陵山、上海青浦福泉山等，构成“以良渚古城为中心的‘中央’联系着各个‘地方’中心的网络”（赵辉，2017年）。数据点相连构成的区域正是史前“长三角”。

考古学家张明华先生认为，读懂玉

器就读懂了良渚文化。良渚玉器器类多样，包括琮、璧、钺、锥形器、带钩、管、珠等，使用上有明显的等级和性别规范。比如，玉琮只出土于高等级墓葬；三叉形器、成组玉锥形器是男性特有的身份标识；冠状器不分性别，但无论男女都是一墓一件，等等。在多样器类中，玉琮为良渚人首创，呈外方、内圆、中空的柱体，形制独特而固定。其于良渚文化多遗址普遍出现，时间覆盖良渚早、中、晚期，且每一件（不含半成品）都雕琢有神人兽面纹或神人兽面飞鸟纹。这种纹样通常被理解为巫觋事神图案，蕴含丰富的精神含义，“是良渚古城或是以良渚为中心的

更大社会单元的社群共同体的标志”（科林·伦福德，2018年）。

除了环太湖中心区，良渚文化的外延还包括宁绍平原、浙西南地区、江淮地区和宁镇地区，影响则达更长时间、更远距离。以极具地方色彩的玉琮作为观察窗，对出土新石器时代至商代琮形玉器的梳理发现，其分布涉及如今的江苏、浙江、山东、河北、山西、陕西、安徽、江西、湖南、湖北、广东等地。据之，我们可以清晰看到良渚文化的北渐和西向、南向传播，以及良渚文化在早期中国的影响力。

入华夏：商周青铜器饕餮纹对于良渚玉器兽面纹的传承，实证的文明的绵延

距今4300年左右，良渚文明衰亡。关于其原因，学界有水患、瘟疫、战争等多种理解。但良渚并没有完全消失，后世夏商文明中仍可见良渚因素。

前文已述及良渚琮形玉器至夏商仍有出土发现，显示了良渚文明的跨时空影响，而除了琮、璧等的扩散、延续外，纹

样主题的流传显然更为直观。饕餮纹是商周青铜器上最常见的纹饰，也称兽面纹。考古学家李学勤等先生将其与良渚兽面纹详细对比，认为两者在主题和构图上多有相似，并以山东龙山文化和二里头文化的饕餮纹为传承、发展的中介。这一观点得到大多数学者的认同。

更多的，关于良渚和夏，学者对比认为两者存在以下共通性：一是都有高玉的习俗；二是葬俗上都有火烧玉敛葬的情况，都以鼎、豆、壶为基本随葬品组合；三是都有水稻、丝织等发达的物质文化。还有学者提到夏后氏社祀和良渚祭坛的关系，以及夏人尚黑和良渚黑陶的关系等。关于良渚和商，因时代相隔更远，目前可见研究主要从纹饰角度切入，考古学家芮国耀等先生除了发现商代饕餮纹与良渚兽面纹的相似，还提出商代柄形器与良渚锥形器相似，以及商代龙纹与良渚龙首纹相似等，由此认为两者间存在传承关联。

良渚土地上后来诞生了吴越文化，她是长江文化的三亚系之一，与良渚文化血脉相连，并吸收了中原商周文化元素，静候、酝酿着下一个文化高潮——江南文化，始终服务于中华文明。

（作者为上海博物馆工艺研究部副主任、副研究员）

艺·见

艺术领域的本土与全球能否同频共振？

傅 军

今年的“香港巴塞尔”已经落下帷幕，但有关它的话题一直在持续发酵，究其原因不外乎，借由巴塞尔艺术博览会，让香港以外的人们看到了香港地区整个的艺术生态。无论是香港M+博物馆、香港大馆美术馆等这些大型专业机构推出的主题性群展，还是各类画廊推出的非西方艺术家个展，或者散布于商业楼宇、工业区、酒店的特色项目，以及本地艺术家或策展人发起的自我组织项目等等，都让来自中国内地或者世界各地的藏家和观众，有了除艺博会之外多样的艺术体验和交流议题，不仅仅是来参加一次交易展会，更是一次全球艺术的深度体验和遨游。

事实上，近十年来，香港一直在持续推进本土文化艺术的建设。大规模的如西九文化区，小规模还有很多美术馆和艺术空间，再加上一些区域的国际大牌和本土画廊，以及拍卖行等等，无论是历经改造焕然一新，还是全新诞生，均共同筑就着日常艺术生态的繁荣。

在这种日常艺术生态的繁荣中，值得关注的是，无论是香港本土画廊，还是在香港的国际画廊，都注重发掘香港本土艺术家，为藏家和观众提供了了解本土艺术家创作的途径与线索，也为艺博会正在交易的作品补充了重要的具有上下文关系的语境。而这样的做法，

对于国内其它一些同样致力于打造良好艺术生态的城市，无疑具备一定的启示作用。

近年来，纵观内地的一些热门展览，基本是以引进国外著名艺术机构古典艺术展览为主，博物馆引进这种类型的展览尚属正常的学术交流，而那么多美术馆也一窝蜂地去引进各种古典艺术展，真的有必要吗？除了满足老百姓猎奇心理之外，对我们当下自身的文化艺术建设有何意义？这种所谓的国际化是否是某种程度的审美单一化？它们有助于普通观众审美能力的提升和文化观念的包容与拓展吗？

毋庸讳言，内地新建的美术馆，普遍均存在着收藏与学术这两项短板，即便再有钱，这两项短板也不是短时期内能够解决的。所以很多具有经济实力的新兴美术馆就通过与国外知名艺术机构的合作，通过引进展的方式，以期快速扩大自身的知名度，迅速建立起美术馆的品牌效应。但长此以往，如果在合作过程中，没有学习到真正的策划与研究学术能力，没有建立起深层次平等的双向交流互鉴，那无疑是在自己的展馆成为对方的展示平台。

事实上，对于新建的美术馆，开馆之后尤其应该重视的是，必须在后续的发展进程中，尽快明确自己的学术定位，找到自己的发展方向，建立起自身

的差异化优势。不是说但凡国外著名艺术机构的藏品，不分历史时期，不分学术类别，不分质量高下，一股脑儿拿来，都会成为你篮子里的好菜。

要说早些年，我们还可以看到詹姆斯·特瑞尔、奥拉维尔·埃利亚松、克里斯蒂安·波尔坦斯基等当下国际上非常活跃的一线艺术家在中国的大型个展，让我们切身感受到与全球艺术思潮的共时性关系。现如今，引进展的审美偏好似乎越来越趋向于传统与保守，是因为疫情之故，还是流量票房在作祟？2022年，让我唯一感到与全球没有时差感的展览，是英籍丹麦艺术家埃德·阿德金斯（Ed Arkins）在上海的个展《无用之物》（Refuse），这位年仅40岁的英国新锐艺术家让我们知道了什么是真正的数字艺术。

诚然，我们既要回看历史，知道我们是怎么来的，或者回看人家的历史，知道人家今天为什么会这样，这就是引进古典性质展览的意义所在。但同时，我们也要面对当下，面向未来，了解我们可能会往哪儿去。过去是确定的，但未来是模糊的。在全球化的年代，我们对未来的判断与认知，不光是建立在对自我的认知上，也建立在对地球上其它地区的了解，或者借由他们的认知，提供给我们参考与借鉴，不断修正我们因为种种客观和主观原因导致的失焦现象。

眼下，科技发展越来越迅猛，在人工智能不断快速迭代的当下，我们内心的焦虑和不确定感、不安定感在增强，我们一方面要通过他者建立起自身的坐标系，另一方面，我们也要团结他者共同面对不可知的未来。正是在这种意义上，我们在引进各种展览时，需要建立起一种为我所用、敏感于当下的主体性思维与意识，与国际前沿和全球思潮保持一种即时的沟通交流，最大程度实现同频共振。

另外，我们还必须清醒地意识到，艺术博览会上展示与销售的艺术品，是剥离了语境的，只体现出它的资本属性。最典型的例子莫过于当代艺术家宋冬的作品，他利用生活中废弃的旧窗户和玻璃创作的《无用之用》系列作品，用东方智慧探讨生活与艺术的关系，颇有些贫穷艺术的意味，为他赢得了国际艺术界的广泛关注与赞誉。但当这个系列的作品出现在国内外不少艺博会高大上的展厅里，它们是如此新鲜亮丽、金光闪闪，与原本的创作理念（环保再利用那些带有生活烙印的现成品艺术）完全背道而驰。

因此，尽管每年各种各样的艺术博览会促进了国内一些城市艺术经济的兴旺和热闹，也让我们在短时间内快速知晓一大批国际当红艺术家的名字与他们的作品，一定程度上起到艺术普

及作用，但对于城市的文化艺术建设与发展，如果仅仅停留在这些方面是远远不够的。无论是引进国际性展览，还是举办国际性的艺术博览会，除了促进和带动城市艺术经济的繁荣，更重要的是推动本土的艺术原创，实现根本性转变。

正是从这种意义上来说，我们需要借助于美术馆这种专业性的学术平台，大力引进目前国际艺术界最为先锋、最为活跃的当代艺术家的展览，了解他们作品的学术来源、发展脉络和思维方式，并与他们保持紧密的互动。

事实上，在数字化时代，面对AI不断掀起的技术浪潮，很多时候，我们与国际艺术界处在同一起跑线上。我们既要有自信，立足于自身的建设，但也要与国际上各类艺术界人士进行平等对话，深入交流，寻求思想上的碰撞和思维上开拓。尤其在很多新兴科技艺术、人工智能艺术领域，比如数字互动艺术、数字声音艺术、数字材料艺术、光影装置艺术、动力雕塑、数字影像雕塑、声音及动态艺术、数字虚拟雕塑等方面，建立起相应的渠道，进行更多直接与便捷的交流。当下数字技术在触觉体验、远程遥控、增强现实、沉浸场景、机器人技术以及神经工程、生物生态等各个领域所体现的自我组织、自我生成的能动物质性，还有待国内外艺术家与科技人员共同合作，一起去探讨并发掘其创作的潜

力，为中国乃至国际的当代与未来的艺术发展打开新的想象空间。

与此同时，国际当代文化艺术的交流不应该再只是单向或者“他者”视角。

我们看到，最近这些年，无论是故宫博物院，还是上海博物馆，他们利用自身的收藏与学术的实力，在文化自信的时代语境下，把代表中国文化精神的古典艺术不断推向海外，取得了良好的效果与影响。其实，世界著名的艺术博物馆几乎都有中国古典艺术的收藏，这足以证明，国际上对中国古典艺术的价值是普遍认可的。而与此形成鲜明对应的是，国际上对中国当代艺术的了解是不充分，甚至可以说是知之甚少，并存在着严重的偏差，所以对中国当代艺术的价值根本谈不上认可。主要原因不外乎，我们引进得多，而走出去少，我们在引进的同时，没有建立起真正双向对等的交流的意识。

只有在中的碰撞与磨合中，才能重构中华文化的身份与主体性；只有从当代问题出发，进行更为广阔的批判性重建、更深入的跨文化思考，才能为城市的艺术建设提供源源不断的思想文化资源。由此，艺术领域的本土与全球能否同频共振？还在于我们自己。

（作者为上海油画雕塑院美术馆副馆长）