

自我意識在古滇王國青銅藝術中的表現和作用

——對白鳥芳郎先生（日本學者）論點之一點補充

（美國費城）黃人爲

1959年《雲南晉寧石寨山古墓羣發掘報告》一書問世。1972年，在雲南江川李家山，又發掘了27座西漢古墓羣，出土了千餘件青銅器。這是兩次有着密切聯繫並震驚世界的考古發掘。它的意義不僅打開了古滇王國的祕密，還爲我們深入探掘滇人的足跡，揭開中國古代西南民族乃至東南亞民族文化之謎。在國際上以民族學學者著稱的白鳥芳郎先生根據這兩次發掘的文物認爲：“石寨山文化中尚有斯基泰文化的影響。”從種族、民族的交流及其途徑，分析了石寨山文化的承擔者。他設想，北方游牧民族或是斯基泰文化的影響如果到達石寨山文化之中，那麼就應當存在着把北方游牧民族文化運送到中國西南地區的人。並推測，正是受斯基泰文化影響並發展了這種裝飾藝術的南西伯利亞和內外蒙古的牧民們，爲古滇王國帶來了他們的固有文化。白鳥芳郎的結論是，北方游牧民族的文化與以斯基泰文化爲特徵的石寨山文化的承擔者是同一個民族——羌族。持這個觀點的還有世界上不少東方學者和教授。他們創建的規模宏大，跨越地區的文化交流，對今天古代美術史的研究無疑是一個沖擊。這是一條很有吸引力的新路。

在漢武帝派遣張騫出使西域之前，我國早就存在着由新疆、甘肅和陝西，通四川、雲南的交通要道。現今的鐵路、公路選線與歷史記載基本符合。繞過了西藏高原東南部著名的橫斷山脈的高山峽谷，那裏雖有高山，地形卻比較平緩，每越過一座高山即有一盆地。交通沿線的氣候亦逐漸溫和濕潤。特殊的地貌結構方便了南北之間頻繁的民族遷移，直至緬甸的伊洛瓦底江和印度阿薩姆的布拉馬普特拉河，一路更是很長的河谷平原，形成一條長期的亞洲文化交融線。值得注意的是，無論是過去乃至今天，有不少數民族生活在這一地帶，他們各自擁有的文化形態，除了相互影響出現的某些相似性外，還有各自不同的特點和個性。就是說，他們並不來自同一個民族。基於這一點，我們提出本文的論點，對古滇王國文化的創造者，作一些自我意識上的分析，以補充“斯基泰影響論”的不足。

原始思維和自我意識

火的使用對人類有着特別重大的意義。關於北京猿人用火的意見，早已被裴文中先生肯定了。在元謀猿人生活過的地方也有炭屑和灰燼，說明在一百七十萬年前元謀猿人已開始用火。非洲被命名爲南方古猿的其中一個古人類屬，從化石上的烙痕跡判斷，古人類在取火用火的過程中，也有赴湯蹈火的殉難者。不同種族和地區的人走過了同一條進化的路。從火的保存到人工火的使用，從用火禦寒、驅逐野獸成爲狩獵的有力工具到熱能冶煉，創造者讓陶土、礦物發生外形和質的變化，成爲陶器、銅器和鐵器。火的使用，反映出人類共同的基本需要和創造能力。

火的使用，亦把人類引入藝術王國。人類藝術中的兩項最早記錄，舊石器時代的洞穴壁畫和新石器時代的陶器製造，都是掌握了火後創作的。西班牙、法國等地的洞穴壁畫，畫就在黝黑的洞整岩壁上，是依靠了火所產生的光。陶器區別於石器和泥壘器，經過熱能加工，它依靠了火所產生的熱。它們是人類在許多發展中滋長而生的情感、意緒，想像力和創造力的和數。

火的光芒碾碎了太空的黑暗、寂寞和傲慢。燃燒出現的光流和火苗，神聖的跳躍帶來的節奏和運動，也影響了人的心理。最初是對自然火的恐懼，向自然神禱拜。後來有了燧木取火的本領，出現了人神化的火神崇拜。創造出傳播火種的普羅米修斯的神話。燧人氏、炎帝都是後人以對火崇拜爲根據編造出來的火神。以火的崇拜爲例，遠古人類的精神情感、感性和知覺的世界，組成了原始的獨特的運算和方法——原始思維。它的特點在於既神祕的又是原邏輯的。它的另一個特點是這種思維在人類的最初階段都是同一類型的。

縱觀人類崇火的歷史，我們又能看到不少不同地區的風俗習慣。巴厘人

舉行規模盛大的集體火葬，以象徵純潔死者污穢的靈魂；北美的印第安人在除夕夜晚舉行篝火晚會，讓熊熊篝火迎來“新的太陽”。我國西南地區的火把節，也是想把吉祥的火花撒向善良、勇敢的人們。爲什麼同一類型的思維卻帶來各種不同的儀式和習慣呢？

人類的崇火儀式，表現的是關於生命、情趣和自然力內在聯繫的概念活力。它一方面有無意識的一致性，同時又是一種凝固的“個性”表達。隨着本能意識的昇華，是從純感性的知覺世界的存在反思而來的自我意識。它具有更多的探索和思考，它通過揚棄它的對方而存在。意識佔據在一個集體中，擁有它獨特的表達，因此它自己本身是一個類。對另一個集體——類而言，它是獨立的。同時，它獨立存在的獨特性中之普遍的流動性和連續性，說明它又是運動的。所以這是一個有生命的自我意識。它在它的對立面之充份的自由和獨立中，在互相各異，各個獨立存在的自我意識中，作爲它的統一而存在：我和我們；作爲它的對立面而出現：我們與他們。自我意識的獨立個性和它的運動，有條不紊地駕馭着藝術表現的主題和形式，猶如自然界千變萬化的色彩，啓迪着和豐富着表現者心靈中千差萬別的情趣。藝術品，在遠古人類的原始思維與現代人類的邏輯思維時期，都是表現一種較爲發達的隱喻或一種非推理性的符號——意識本身邏輯。這就是藝術可以通過作品排除時代的障礙，再現過去那古老的物質文明的印迹；也就是盡管地域、信仰、種族的的不同，可以藝術劃分比較並且聯繫溝通兩個彼此陌生的心靈世界。故此，我們把它作爲本文研究的一把鑰匙。

生命的意義

自我意識首先是慾望，而慾望來自生命。集體藝術，每時每刻在描述自己的面貌，重新地組織自己的面貌。人面含魚至今仍是仰韶文化的代表，幾經學術界爭議，至今未得破譯這仰韶人的密碼。現實生活難以找到某種啓示。如果當作感受心像，它可給我們從水居，與魚相關的聯想。那個象徵人的球體被魚簇擁着，似乎得到了物質的滿足，還有舒坦、倦惰的悔情縈繞於心中，帶着撲朔迷離的朦朧狀態的魅力，是仰韶人生命的圖像。作爲那個氏族的符號。

先秦以前的藝術都有禮贊生命的重要特點。他們對生的驚訝，產生了爲性的崇拜。他們對植物豐收的喜悅，產生了對大地孕育萬物的崇敬。就是對科學一無所知，而生命來源於孕育卻是十分清楚。

晉寧石寨山共發掘17個貯貝器。這些大小不一造型獨特並各鑄有立體小彫像的引人注目的重器，裏面儲藏着貝殼。江應樑先生曾對雲南長期使用貝幣作過考證。（見《西南邊疆民族論叢》中《雲南用貝考》一文）提出在相當長的一段歷史過程中，必有一個用貝的國家，長久地與雲南發生密切的聯繫。除了說明雲南並非一個閉塞地區，還提出了爲什麼不取其他物件做交易媒介，卻專以海貝（即海貝）作貨幣？他作出結論，貝對人必有特殊的吸引力。連內地貝殼很少的地區，如輝縣（見《輝縣發掘報告》，1956年）琉璃閣的八座商代墓裏，貝或放在死者胸前，或放在腰間。貝在商代曾作裝飾品和魔術物用。還爲海貝染色。夏代染黑色，商代染朱漆，周代給貝貼金。正是它們的裝飾性和神祕性，才得到普遍的重視。

滇人收藏貝的規模更大，形式更奇特。生前保佑平安康健，死後放入墓穴，爲墓主人鎮墓壓驚。滇王國工藝技術很發達。貝作爲自然物，象徵了巨大的生命力。其形狀特別像嬰孩的產門。是繁衍的吉祥物，也是雲南地區流行的阿狹白崇拜的最原始物。滇文化對這類題材的表現非常含蓄。不同於密宗傳入之後的有些藝術品。

滇王國中的女性崇拜還表現在對孕育的歌頌。處理也莊重又巧妙。牛虎

組一物，牡牛、牛犢和虎的組合，牡牛的身軀形成屋脊狀，腿是四根柱子，牛犢乖巧地站立中間。造型新奇，構思上偏重於發揮想像和製造，含而不露，引而不發。在生產力低下，生活條件惡劣，與大自然的搏鬥中，人們面臨着孩童的大批夭折，豬物不足和莊稼成活率不高。沒有比渴望土地“孕育”植物，動物“孕育”後代，婦女“孕育”子孫更迫切的事了。“孕育”是新生命新力量的產生者，是富饒代替貧乏，興旺代替衰亡的轉機。滇人重視和尊敬“孕育”，不但去破壞這自然界的規律，還在農業祭祀等活動中，為恢復地力舉行“孕育”儀式。牛虎紐的出現，是這種觀念和形式的反映。描述了牛犢偎倚在牡牛腹中，得到母愛時的安祥。慈母脾性溫柔，對子女寬宏大度。犄角增加了整個造型的美感，又是牡牛自衛的武器。紐上的虎代表着力量。裝飾手法更恰當地將柔與剛、溫與烈揉合起來，以突出主題對母性孕育的讚美，對生命的謳歌。

由此聯想到奧地利溫林多夫洞裏的石炭石女神形象，那赤裸裸的大腹、豪乳和巨臀，充滿着永不枯竭的生命之泉。還有美索不達米亞亞述時期的人面獸身公牛像，獅身鷹翅和牛蹄，均為自然功能的組合。自我意識顯示出民族之間對“本質力量”的一致認識和各自的“審美”，以及藝術組織的能力。滇人描摹象徵性和表現性手法，最初是貝、葫蘆等自然形式的象徵，接着是祭天“孕育”的活動，後來是宋代劍川石窟中的“阿秧白”，直到流傳迄今的“者一孃”和“子孫娘娘”。（雲南滇西北的永寧納西族，現在還保留着女孩着裙掌管、行“阿注”的風俗）。這種日積月累的創作動機（又稱“積淀”），自社會的不斷發展，自然而然地組成日益完善的各個心理結構。

各個精神結構和形式結構，在初民和文明的初級階段，有很多的相似性。因為每個文化所散發的信息符號，往往交織着情感性和技術性。那不同時代的工具進化，一種與生產力有關的技術手段和生產方式，給文化帶來難以避免的雷同。而昭示我們悉心關注的，應該是貫串於情感性中的原始的和意識的信息——民族古老的傳統。

自然之光

自我意識在第一性的東西——自然、對象世界中尋找它自己，建立它自己。古老的民族藝術都誘發着自然的氣息。斯基泰、西伯利亞文化自古以來就是以表現北方游牧民族文化的設計構思和紋飾形態為特徵的。跋涉高原游牧，踏勘人迹未至的莽原，那用心擁抱宇宙的奇異情趣，是一幅用機敏、戲謔、追逐織成的錦緞。我國北方被稱作鄂爾多斯的內蒙草原文化，就是這種風格的體現。青銅透彫塑造一隻強壯、矯健的飛鹿，鹿角處四個圓環，似是鹿向前騰躍，仰頭喘氣，鹿角一上一下起伏的停格映象。縱橫馳騁，白茅連天，天然的曠蕩，舒展卻又奔放。而滇池地區氣候濕潤，水草豐美，野生動物繁多，自然資源和物產十分豐富，那是另一幅圖景。攀登上一座座陡峭的山峯，鳥瞰山下平坦而有邊際的大地（它們被稱作“寨子”），躑躅在沒有路徑的森林裏，穿過滿是荊棘的灌木叢，異峯的秀美，多變的霧靄，還有水的潮濕氣，草木的清幽。隱匿着神秘，埋伏着危險。大家披着羊皮坎肩，（分白山羊皮和黑山羊皮。今白族着白，彝族着黑）坎肩上扣着別緻的胸針，開鑿種植，狩獵飼養。猛虎噬牛銅杖採用圓影和浮影相結合的手法，枕案兩端極其寫實的牛圓影，均勻對稱的安排，案壁上由三組虎噬牛組成的高浮雕，塑造了一個兩頭翹中間平的立體結構。這樣奇瑰獨特的構思，獨闢蹊徑，自出機杼，來自自然景物的靈感。想象永遠不停地吞噬和反芻，形式的多換多變，由自然之父賦予各自以形態和意趣。

這個興盛於公元前三世紀中葉至三國時期的滇王國，是一個由多民族組成的奴隸制社會組織，區域小，存在時間短。然而，獨特的青銅文化形式，呈現出那一整套作為一個王國，人們的生活、習俗、宗教、禮儀。斯基泰藝術和滇王國藝術，都有大量的動物藝術品。它們結構準確，寫實生動，形神兼備，為青銅時期的精湛佳作。要說區別，前者偏重酣歌力量和速度，揭示弱肉強食的哲理。而滇藝術，動物與人都是表現的主題，重點在於炫耀能力、聰穎和智慧。

內蒙鄂爾多斯風格，充滿龍爭虎鬥，羣雄角逐。因為人最初同動物發生一定關係（獵取牠們）以後，對於牠們的習性有所把握。他們了解到鳥禽的靈巧，於是在自己嘴唇和頭上插上羽毛；走獸的勇猛，於是在頭上脖子上掛滿獸牙；鹿馬的速度，於是在腰間圍上馬鬃。他們羨慕牠們，摹仿牠們，裝點生活又武裝自己，他們求戰，他們好勝。

後來，人類的童年時代和最初的游牧生活過去了。把自己與動物界區分開來的時期到了。滇文化時期，人們發掘自己的能力，人與動物的概念，不像以前那樣被混淆。首先是對於動物的依賴性，然後很大程度上的恐懼心情逐漸消失。十九世紀法國唯物主義哲學家費爾巴哈曾說：“動物是人必不可少的必要的東西，人的存在便依靠動物；人只靠動物的幫助才得進入文明的高峯；但是，人是要把他們存在所依賴的東西尊奉為神的。”（《費爾巴哈哲學著作選集》下卷）古代波斯人在《真德亞吠陀》中寫着尊重狗的理由，說明世界賴狗，如果沒有狗守護着，痕就要毀盡一切財富了。狗是防止野獸的守護者。為了抵禦某一種動物而有意識地利用另一種動物。青銅器上有人坐騎馬上的扣飾，用馬追逐其他動物。滇人是農耕的民族，對於牛的利用，

使牛與人發生了必然的聯繫。大多數東南亞民族都有崇牛的習慣，象徵吉祥和財富。每次取悅天神地母，牛是作來祭祀的供品。以犧牲少數保存多數，對豐收的祈望已顧不上殺戮“牛神”的祀諱。在那時，動物的地位變了。（農耕民族的注意力在莊稼上）。不滿足動物的“神性”，用它們去換取自己的其他需要。人們的觀察從單一的到聚合的，從表面的至深入的。與此同時，行動代替了純粹的觀察。馬家窪類型的陶盆，有的象置身於蒼茫寥廓的草原上的蒙古包。莽草作床，天穹作被。陶盆上的星相圖案，展示那些隱藏在碧空深處的有靈魂的宇宙圖象，帶着顫動的緘默，跳蕩的沉思，上下交叉的線是生命的軌道，日月星辰鑲嵌在曲面空間，以辰極為天頂，極下為圓心，按各自的意志圍繞着大地旋轉。可謂囁語般的天圓地方說。最粗糙、古老而又形象的蓋天圖。

滇王國時期，滇人不再喋喋不休地重複那些朦朧感受了。一些謎，一些動物展翅、四蹄飛奔的神秘被認識了。另一些謎，如太陽的熱能，風的速度，四季的更替，還琢磨不透，無法降服，不能向天體發號施令，那麼人在適應這些規律的同時，用溫情去感召它。滇人中的祭師在干欄式祭房裏，上對蒼天下對百姓，鄭重地舉行祭典儀式。滇人以滇池為地中（家鄉中心），祭師頭頂的天為天頂，站在極下點，踏拜天神靈。這也許是渾天說的下意識表示吧。把陸地看成大地，把海洋看成異己，把天空看成彼岸。銅鼓烙刻上的羽人划槳圖，亦有此追日的意圖。滇人在動物界的地位是高大的，自我意識無時不誘發他們去制服它們、指揮它們、掌握並利用它們。在天體宇宙中，又是渺小無措的，自我意識試圖向這個無限世界馨香禱祝，祈求人的地位。於是，藝術折射了這些意緒和思慕。

一個意志的世界

複雜的客觀條件，給人帶來主觀性，使人保存自己民族的慾念和動機。他們在特定的環境中生存繁衍，地理和自然又反過來鑄造了他們的性格，帶來鮮明的自我意識。作為一個絕對自為地存在的自我意識，立刻會賦予它的對象以否定的特徵。正是這一點，人類的穿着、（服飾以及美感）習俗、（各種禮儀和道德規範）觀念、（對世界的看法）上出現相異的變異。

強盛的民族不斷開發，有強烈的自我保存的意志。在混沌之中開始人的生活，自然空間的廣闊性對他們的生存是一種潛在的威脅。建築是人抵抗殘酷無情的自然力的第一道屏障。人們因地制宜地攫取自然經濟資源，選擇合適的地理環境，建造各種形狀的防禦物，把自己生存的空間和那個神秘莫測的自然空間隔開。南方榷卯結構的干欄式建築和北方土木堆砌的大屋頂建築迥然不同。滇人的干欄式兩層小屋，為防地下潮氣築成下層高上層低，配有兩頭高高翹起的屋檐。由於下面木欄的支撐，它的造型與高台基大屋頂平面鋪開的寬敞殿宇相比，顯得精巧玲瓏，裝飾性更強。

農耕部族的生活和生產都離不開水。大自然的神靈有時會奉祿為人類造福，有時也難免降臨潮汎亢旱。人們從水而居需要付出代價。廣西寧明花山崖壁畫就在江邊，畫上“拜水神”以示鎮水；雲南大理的三塔、晉寧、劍川的“石將軍”，均築在高處，可以望見江河，是鎮鎮河水調理水土之意，同時也有還的意圖。在此意義上，一個民族的意志，可以在開闢混沌中找到符合自己意志的秩序，在文明的荒漠上築起富有特色的堡壘。

他們又有自我表現的慾望。南方少數民族如百越部落都有紋身的習慣，可稱一種功利性的裝飾。其功利根源是祖先崇拜。北美洲一些部落用刺紋的方法在皮膚上畫某些動物，原因是認為這種動物是他們的始祖。青年們還以身上的紋式証實自己勇敢善戰，贏得姑娘的愛情。滇青銅器上亦有紋身的印記，他們自我讚美這種與自然物相仿的紋飾，並引以自豪。滇人女子身着短裙，衣襟衣袖飾花邊，頭髮梳左右兩髻。富有變化的輪廓線，把女性的體形顯露出來。石寨山出土物中，銅鼓胴部紋飾吹笙舞者披着整張獸皮，毛尾垂至腳跟。可以充衣保暖，或顯示華美、根據穿着習慣再現實美意志，是自然而然的舉。

四個銅甬備中一人吹笙，三人歌舞，動作很有變化。青海大通縣上孫家寨出土彩陶盆上描繪的集體舞蹈，動作是一組一組的，大家按一個節拍作同樣的動作。滇王國的歌舞，各有不同的動作表情，合成一個場面。還能看到吹笙樂舞和雙人舞舞舞，那是歡快跳躍的喜慶場面。那歌舞的動態，腰肢的扭動，手的揮擺以及頸部的運動，眼神的傳達，有的激昂歡快，和今天非洲黑人的跌踏舞相仿；有的婀娜多姿，與緬甸舞、印度舞如出一轍。我們認為，各地文化的雷同情況並不證明它們是從遠處傳到近處，只是說明“世界各民族都經歷過大同小異的進化階段”。（拉法格《文學論文選》）他們的自我表現是意志的反映。

西南少數民族的一大文化特色——銅鼓。江川李家山古墓羣發掘八件，石寨山發掘三十餘件。雲南是中國古代銅和錫的著名產地。銅鼓的出現，有力地說明了民族的創造性。這是以聯合為目的的。當時居住在滇池區域的不同族屬是有七類之多（參閱馮漢驥先生“雲南晉寧石寨山出土文物的族屬問題試探”）有的是原先畜牧的游牧部落，有的是不同風俗的氏族，和當地土著難免發生糾紛。語言差異、傳統差異、信仰差異和貧富差別，原因種種造成不安寧的因素。因此，集權者需要用特殊的形式來固定自己的地位，糾紛



頭像（雕塑）
（蘇聯）奧爾加
Miney Portrait (Sculpture)
(U.S.S.R.) O'yeca

需要用新的契約行為來解決，傳統文化更需要更新發展。組成這種文化形式，它要被大家接受，它既有宗教的意義，又有法律的意義，舉行祭祀儀式時，還能帶明確的社稷意義。銅鼓，便是這種複雜的社會觀念的綜合物。無論崇拜動物，還是崇拜植物的民族，如今崇拜銅鼓，絕非某一個民族的圖騰，便容易在人們心目中建立威信。於是，銅鼓作為祭祀中的重器了。（苗族至今有此風，舉行歌舞時將埋入地下的銅鼓挖出，用畢再埋入）也有的作為陳列件，供奉人頭的神房的必備之物，或者室內一種莊嚴的擺設。特別是巨型銅鼓，更明顯地是特意鑄造出來表示統治者的社會身份。（參閱汪寧生先生“試論中國古代銅鼓考”考古學報1978年第2期）與石窟寺前的舍利塔和寺院後的佛塔一樣，銅鼓的社會作用，是作為權威和聖靈的象徵。

整個青銅時代，漢人鑄鼎，西南民族鑄銅鼓，這都是民族自我意識的反映。石寨山貯貝器上“祭銅鼓”一方面是彬彬有禮的循環蹈矩，一方面是殘忍殺戮的生性暴露，這屬於民族的排他性。為祭祀的意圖獵他方的人頭作供物，此乃屬很小的犧牲。較大規模的兼並戰是民族之間短兵相接的較量。誰都使出特殊的技術拿下對方的圖騰，獲得對方的權力。破壞和摧毀的沖動，使滇人的矛頭上吊起二個敵方的人。在短刀、臂甲上刻着動物格鬥的圖案，如猴的機靈、虎的兇猛，用這些動物特長喻意自己的能力，武器上記錄着的動物圖案，創造了只有自我知道的咒語。民族的自尊自強，繁榮自我的集體意志，堅定的信念變成形象的語言，以捍衛自己用法力摧毀對方的“邪惡勢力”。

排他性的範圍甚廣，除了有意識的進攻性的和帶明確行為的，還有屬下意識的防禦性的和以隱晦觀念表示的。凡此種種。排他性是民族文化向前發展的前提。不幸的是，它也引來了保守性。

心靈不是死的容器，它盛裝思想、感情、慾望、意志……及其行動表現的總和。這個總和有自己的變化邏輯，有自己的方程式。原始藝術時期文學、繪畫、雕塑、工藝、宗教和樂舞的原始聚會，代表了原始的純淨，原始的渾沌。將原始的“一”解體分蘗，分門別類。整個藝術文化發生一次重大變革，這是先秦藝術“縱”線的面貌。先秦藝術後期輝煌的青銅文化，既展示了單媒介藝術集結形成的一個個文化羣落，又由於強烈的自我意識本能地爆破被閉抑在狹窄的聚合狀態裏的藝術表現力。這就是“橫”線上分化成各個部類，用各種藝術手法去剖白種種深層的心理結構圖式——各民族具有矛盾心理的意象、相互交叉的動機、明確而又不一致的節奏。滇王國青銅藝術是一例証。在這塊土地上，通過歷史的積淀，民族的融合，共同的創造，長出這棵文明之樹，它有它的枝，它有自己的根。

古滇王國的藝術可能會與世界上其他民族的藝術相似，這種相似，如火

遲早要被人掌握一樣，是由於世界天然的秩序。不是通過逼迫，不是通過傳染，而是按照自然，其中包括人的天生的尺度，共同的“本質力量”。象他走路，象他呼吸，自然而然地發展。也由於“人”的精神需要和創造力的推動，促成了自我意識進行有規律的“反饋”。因為人類從原始思維中解脫出來之後，人的思維都是邏輯的。

古滇王國的神秘被揭曉之後，有人從斯基泰文化中尋根（如白鳥芳郎先生）。也有的與美洲的印迦帝國文化進行比較，但如果只有通過民族遷移才能肯定文化彼此的聯繫，今天的學者必須打開白令海峽的通道，或者提出更新交通途徑，來聯接印迦帝國和古滇王國。我們的研究工作將受到歷史條件的限制，被其他學科的研究步伐所牽制，而難以作出相對準確的結論。儘管各學科之間的這種牽制今天看來是不可避免的。

還可以看到，在孕育滇王國文化和斯基泰文化的土壤上，都有較為複雜的民族背景。民族流動傳播了各種文化信息，促進了她們的成熟。我們肯定，這兩個文化都不屬於封閉的文化系統，新的信息都是把自己移植到以前的傳統中，而不是淘汰它的。文化不是靜止的，只是說明它在與物質條件的關係中的適應性和可改變性，有其向外散佈、向內聚合的規律。從量變到質變的進化，向外吸取是外界量變的刺激，聚合包括本身的新陳代謝，促使系統內部的質的變化。（這種現象到了文明時期更為突出）人類在征服自然界漫長的里程中所形成的“人”的尺度，是劃分了民族的“自我意識”的內容的。它帶有一定的客觀性，又含有特定的主觀性。歷史的尺度之所以不同於自然進化的尺度，是因為它以個體的差異和豐富性為標誌的。如果沒有這種特殊性，社會只能是自然意義上的社會）。

我們研究一個民族的文化藝術史，總依賴於民族學、歷史學、考古學、民俗學、哲學等方面的資料。白鳥芳郎先生打破了學科的界限。但是，由於方法上的片面，他作的結論是錯誤的。至於被共同關心的關鍵問題——誰是古滇王國文化的承擔者，筆者亦試圖在另一專題作些論述，以求深入。