

# 目 录

岩画研究 .....	李福顺(1)
一、中国岩画的发现与研究 .....	(1)
二、岩画断代方法综述 .....	(5)
三、岩画形象造型程式化概说 .....	(12)
四、岩画社会功能试析 .....	(16)
五、中国岩画审美浅谈 .....	(24)
六、试谈中国岩画中的太阳神崇拜 .....	(32)
七、贺兰山岩画人面形试解 .....	(37)
八、连云港将军崖岩画试探 .....	(43)
史前图画文字的余留——岩画 .....	王正贤(62)
一、史前图画文字的余留——岩画 .....	(62)
二、文字与绘画 .....	(65)
三、史前图画文字的文化属系 .....	(66)
四、史前图画文字的识读破译 .....	(68)
五、史前岩画的重要意义 .....	(69)
岩画、壁画、画像石 .....	徐自强(71)

# 岩画研究

李福顺

## 一、中国岩画的发现与研究

岩画，指刻或画在岩石表面的图形，英文称为 Rock Art，可译作“岩石艺术”，汉语一般称为“岩画”，有的称“崖壁画”。目前这种画是已发现的画类当中最为古老的，遍布世界许多国家，延续时间大约从三万年前直至今天。据国际岩画委员会主席阿纳蒂提供的数字，目前世界上大约有 120 个国家、800 个地区、数千个地点发现了岩画，已经记录下来的岩画图像约有两千多万个。<sup>①</sup>

19 世纪末西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画被发现之后，在欧洲曾掀起研究岩画艺术的热潮，1940 年法国拉斯科洞窟壁画被发现，岩画引起更多学者的关注。这些距今二三万年前的旧石器时代末期的艺术，开始并没有得到学术界的普遍承认，有的学者甚至声色俱厉地贬斥这些以假乱真的绘画，根本不承认那是旧石器时代的艺术，认为是个别考古学家雇人伪造的。但事实终究教育了怀疑论者，不少原先持怀疑态度的考古学家，在事实面前不得不发表文章表示“忏悔”。英国著名考古学家格林·丹尼尔在他所著《考古学一百五十年》一书中，单辟一节，生动地追述了“洞穴艺术的发现”所引起的轩然大波（见该书中译本 121—123 页，文物出版社 1987 年 7 月版）<sup>②</sup>

19 世纪末叶以后，欧洲有相当多的学者从事岩画研究，差不多每年都有新的研究成果问世。岩画是人类童年时代创造的艺术，它多侧面地记录了人类早期的生活，这对我们研究人类物质生产和精神生活的发展衍变至关重要，是最丰富的形象资料。所以逐渐引起越来越多的各国学者的重视。1980 年夏，联合国教科文组织不失时机地在华沙创建了全球性的岩画组织——国际岩画委员会。目前已经发展成为有 60 多个国家加入，拥有 370 多名会员的庞大的国际学术组织。几乎每年都举行全球性的岩画研究活动，各国的岩画信息迅速传播，为各国学者间的交流提供了极好的机会。首任主席阿纳蒂在任期九年之后于 1990 年底将职位移交给法国金·克洛特（Jean Clottes）博士时给世界各国的会员写了一封公开信<sup>③</sup>，他非常兴奋地指出：“几年来，岩画研究已经成为一门需要继续深入的真正学科，并正在积极迅速地发展着。实际上，岩画已从好奇转为业余，从史前和人类学的边缘、从无价值部分转为富有结构性、挑战性和显示性的学科。并具有自己的方法和目标。”中国已成为世界岩画组织的重要一员，中国岩画正在引起更多国际学者的兴趣。

中国是世界上岩画分布最丰富的国家之一，目前全国已有十七个省区八十多个县旗发现了岩画，遗址总数有数百个，记录下来的画幅大概不下几十万幅。中国岩画的分布，北起黑龙江，南至云南沧源，东起东海之滨的连云港，西至新疆昆仑山口。绝大多数分布在

边远山地，尤以临近沙漠地带为最多，这与其它国家岩画的分布规律相一致。

中国又是世界上最早发现并记录岩画的国家。早在公元5世纪，北魏郦道元（？—527）在他的名著《水经注》中，对岩画记载多达二十几处，在河水、沁水、漾水、瓠子水、沔水、淄水、淮水、肥水、江水、若水、夷水、沅水、湘水、资水、丹水、颍水、汉水、湟水、洙水、漓水诸条中，都直接或间接地提到了那里的岩画，所涉及的地区包括今天的新疆、甘肃、青海、宁夏、内蒙古、河南、山西、陕西、四川、湖北、山东、安徽、广西等省区，范围有大半个中国。书中还提到了“北天竺”岩画，即今天印度、巴基斯坦等国的岩画。郦道元对中国岩画的记载，有的是访问得来的，有的可能文献记载过的，有些是他亲自考察得来的。郦道元出生在范阳（今北京涿县一带），祖上曾在乐浪（今朝鲜）、山东济南一带为官，他随祖父辈辗转。年轻时郦道元曾为东荆州刺史、河南尹等。太和十八年（494）随北魏太祖出巡阴山，在东荆州为官时曾考察三峡，亲眼看到了一些岩画。不管怎样得来的材料，都是有根据的，因此是可信的，有些已为今天的实物所证实。如河水条在写到黄河由宁夏入内蒙古时云：“河水又东北历石崖山西，去北地五百里，山石之上自然有文，尽若虎马之状，粲然成著，类似图焉，故谓之画石山也。”写到黄河流经内蒙古临河、五原一带时云：“河水自临河县东经阳山南，汉书注曰：阳山在河北，指此山也。东流经石迹阜西，是阜破石之文，若有鹿马之迹，故纳斯称焉。”又江水条写到四川与湖北交界的西陵峡一带时云：“江水又东迳狼尾滩而历人滩。袁山松曰：二滩相去二里，人滩水至峻峭，南岸有青石，夏没冬出，其石嵌崿，数十步中悉作人面形，或大或小，其分明者须发皆具，因名曰人滩也。”这后一处岩画，是郦道元考察三峡时亲眼所见。“江水又东迳西陵峡，宜都记曰：自黄牛滩东入西陵界至峡口，百里许山水纡曲而两岸高山重障，非日中夜半不见日月，绝壁或千许丈，其石彩色形容多所像类，林木高茂略尽冬春。猿鸣至清，山谷传响，冷冷不绝。所谓三峡此其一也。山松尝言，闻峡中水急，书记及口传悉以临惧相戒，曾无称有山水之美也，及余来践跻此境，既至欣然，始信耳闻之不如亲见矣。”《水经注》记录下来的岩画内容，涉及社会生活的各个方面，诸如动物、人面形、神灵像、符号、佛像、佛足迹、兽蹄印迹、车辙、刀剑等。他在记录岩画内容时，还注意记载周围的环境、历史衍变、神话传说等，这对我们深入分析岩画颇有补益。

中国虽然最早发现并记录了岩画，但一千多年来几乎无人研究。直至近现代才有个别学者关注岩画，但研究规模和水平远不如欧洲学者。中国近代对岩画的研究始于黄仲琴教授对福建华安太溪仙字潭岩画的调查，1935年写成“太溪古文”一篇，发表在《岭南学报》四卷二期上。观点虽是沿袭唐代韩愈的“仙字”说（实际是人物形象，并不是古文字），但在近代中国岩画研究中具有开创意义。与此同时，少数外国学者也对中国西北地区如新疆、内蒙古个别地区的岩画做过调查，但收效甚微。

中国岩画的大量发现与进一步研究，是在1949年中华人民共和国成立之后。本世纪50年代对花山岩画的调查，60年代对云南沧源岩画的调查，70年代对内蒙古阴山和甘肃嘉峪关黑山岩画的调查，80年代对内蒙古乌兰察布草原、江苏连云港、台湾万山、新疆天山、西藏日吐、贵州画马岩、青海刚察、乌兰、宁夏贺兰口等处岩画的调查，都取得了可喜的成果。其中阴山岩画的发现与调查，引起了国内外学者的普遍关注。1976年夏，内蒙古的考古学家盖山林在乌拉特中旗韩乌拉山峰下进行文物普查时，意外地发现了一幅古老的人面形岩画，这幅岩画正与《水经注》记载相符。自此他下定决心集中精力搞岩画。1977年夏

在蒙族青年向导达能太的协助下开始了有计划的远征考察，发现了更多的岩画点。经过几年的辛勤劳动，收集了一大批实物资料，他认为可以初步对阴山岩发表看法了。1980年1月底，新华社向国内外发布了盖山林发现阴山岩画的新闻，随后《光明日报》、《文汇报》、《新观察》等报刊也纷纷登载有关消息，法国、日本、西班牙、土耳其等十几个国家和地区的报刊、电台立即转发介绍文章和报导，引起世界的关注。1984年冬，美国《世界名人录》编辑部专函通知盖山林，他的名字被列入即将出版的《世界名人录》第七版的后选人。盖山林成为有史以来第一个被载入《世界名人录》的中国岩画学者。

1980年中国开始全面实施改革开放政策，随着经济的搞活，学术空气也活跃起来，少数考古工作者开始与国外接触，云南民族学院的汪宁生教授将自己的“云南沧源岩画”的论文寄给了澳大利亚岩画研究会机关刊物《岩画研究》，经过几次修改，终于在1984年的《岩画研究》上刊登了。同年他被国际岩画委员会吸收为委员。他成为中国最早加入国际岩画组织的学者。

国际岩画委员会的建立，对于团结世界的岩画学者，促进岩画研究，无疑都起着巨大作用。但绝大多数外国学者对中国岩画几乎一无所知或知之甚少，1983年美国《考古学》杂志上发表过一幅“世界岩画分布图”，在中国960万平方公里的版图上，居然一片空白，1984年国际岩画委员会在写给联合国教科文组织的一份有关世界岩画研究的报告里，中国部分仍然是一片空白。中央民族学院的陈兆复就此事专门给国际岩画委员会写了一封信，对此表示愤愤不平，并简单介绍了中国岩画的情况。经过数次通信委员会确认陈兆复是一位潜心研究中国岩画的学者，因此他被邀请为卡莫诺史前研究中心撰稿，文章于1986年发表在23期学报上，题为“中国岩画”。同时由于意大利外交部热情地提供奖学金，他来到了卡莫诺史前研究中心。在一年多的时间里，他一方面学习卡莫诺岩画的研究经验，一方面完成了《中国岩画》的专著撰稿工作。1987—1989年先后用意、法、德三种文字出版，销往世界许多国家。中国岩画被系统地介绍给全世界，陈兆复做出了重要贡献。1987年他被推选为国际岩画委员会执委，使中国岩画学者在国际舞台上真正有了发言权。

由于国际的需要和陈兆复的努力，1988年秋在澳大利亚墨尔本举行的国际岩画委员会年会上，执委会一致同意吸收中国盖山林、王明哲、李福顺、蒋振明、李洪甫、李祥石等六名学者为国际岩画委员会委员。中国研究岩画的力量在壮大，国际影响在扩大。

在国际岩画研究热潮的影响下，中国国内研究岩画的人越来越多，不断有文章、专著问世。文化大革命前（1978年前）出版的美术史专著，没有岩画的立足之地。现在大不相同了，国家出版的《中国美术全集》、《中国大百科全书》、《中国美术史》、《世界美术史》以及各类艺术辞典，都辟有岩画专章，岩画堂堂正正地登上了大雅之堂。与此同时，中国岩画在世界的影响越来越大，有更多的中国学者在国外发表文章。陈兆复继在外国出版《中国岩画》之后，又发表文章数篇，多次出席国际学术会议。1989年青海年轻的考古工作者汤惠生在澳大利亚《岩画研究》上发表了“青海岩画”的专题论文，使鲜为人知的青海岩画公诸于世。此文使汤惠生成为澳大利亚岩画研究会的正式成员。1989年陈兆复、李福顺被列入在意大利召开的国际岩画委员会岩画研讨会大会发言名单，李的论文“论岩画程式化”被摘要发表在大会会刊上。1990年陈兆复、李福顺被列为国际岩画委员会年会大会发言，陈的论文被摘要发表在大会会刊上。李的论文“中国岩画中的太阳神崇拜”将被全文载入国际岩画委员会机关刊物《岩画》杂志上（见大会秘书处给李的通知）。1991年李福顺

的“中国广西花山岩画”的科学论文载入国际岩画团体联合会暨澳大利亚岩画研究会机关刊物《岩画研究》上，此文使李成为澳大利亚岩画研究会的正式成员。同年李福顺的“中国岩画中的太阳神崇拜”载入澳大利亚《岩画通讯》上。当年中央民族学院蒋振明的专著《中国岩画》英文版由中国外文出版社出版。

近几年国内出版岩画专著与日俱增，据笔者所知有：

汪宁生《云南沧源岩画》（1985年文物出版社）

盖山林《阴山岩画》（1986年文物出版社）

盖山林《乌兰察布岩画》（1989年文物出版社）

陈兆复主编《中国岩画》（1989年浙江摄影出版社）

朱伯雄主编《世界美术史·原始卷》（其中中国岩画由李福顺撰文 1986年山东美术出版社）

王系松、许成、卫忠、李文杰《宁夏贺兰山岩画》（1990年宁夏人民出版社）

赵养峰编《中国阿尔泰山岩画》（1987年陕西美术出版社）

王明哲编著《新疆岩画》（1988年外文出版社）

广西少数民族历史调查组编《花山崖壁画资料集》（1963年广西民族出版社）

秦维廉《香港古石刻——起源及意义》（1976年香港基督教宗教文化研究社）

覃圣敏、覃彩銮、卢敏飞、喻如玉《广西左江流域崖壁画考察与研究》（1987年广西民族出版社）

王克荣、邱仲仑、陈远璋《广西左江岩画》（1988年文物出版社）

福建华安文化馆编《仙字潭古文字探索》（1984年）

福建考古博物馆学会编《福建华安仙字潭崖石刻研究》（1990年中央民族学院出版社）

王朝闻主编《中国美术史·原始卷·岩画》（1991年山东齐鲁书社，岩画编由盖山林、李福顺撰文）

王伯敏主编《中国美术史·原始卷》（包含岩画，山东教育出版社 1991）

1985年以来，在中国有两次大规模的岩画研讨会，值得特别提出来加以介绍，因为这两次会议对中国岩画的研究产生着深远的影响。

1985年11月9日至24日，广西壮族自治区人民政府、广西民族事务委员会邀请了全国包括民族、历史、考古、美术、宗教、神话、地质、岩溶、化学、炭素年代等十二个学科的学者、专家、教授和新闻记者八十多人，组成了庞大的“广西左江流域崖壁画考察团”，由自治区副主席张声震带队，对宁明、崇左、龙州、扶绥四县的沿江的崖壁画进行实地考察，然后云集南宁，举行学术讨论会。由于集思广议，多年不能解决的问题解决了，对左江流域崖壁画的年代、族属、内容、历史价值、艺术特征、美学价值等等，都有了更新的认识。由地方政府出面组织这样大规模的综合考察活动，在中国历史上是空前的壮举，在世界也是少见的。表明广西壮族自治区的领导富有远见卓识，对岩画价值的估计要胜过一般领导一筹。它不仅迅速提高了广西岩画的研究水平，也推动了整个中国岩画研究。此举将永远载入史册。（活动详情见《广西民族研究》1986年创刊号）

1991年10月5日—10日在宁夏银川召开了“国际岩画委员会年会暨银川国际岩画学术讨论会”。会议由国际岩画委员会委托陈兆复作召集人，由宁夏回族自治区承办。大会约

请了国内百余名学者、专家、教授和 13 个国家的外国学者，其中包括国际岩画委员会主席阿纳蒂夫妇、国际岩画团体联合会召集人暨澳大利亚岩画研究会秘书长罗伯特夫妇、印度英·甘地国立艺术中心主任萨拉斯瓦迪等。在银川举办了大型的岩画图片展览，会议期间参观了贺兰口等地的岩画，大会发言、分组讨论及宣读论文、个别交谈。中外学者就岩画领域中的各种问题展开了热烈的讨论，交流了信息，促进了相互了解。在中国举办这样大规模的国际岩画研讨会尚属首次，宁夏回族自治区的领导和全体工作人员付出了辛勤的劳动，召集人之一的陈兆复也做了大量工作。这次大会总的来看是成功的，达到了预期的目的。

## 二、岩画断代方法综述

岩画断代，是在世界岩画研究领域中，各国学者都感到十分棘手的问题。原因是岩画大多分布于荒山野岭，延续时间长，缺乏可靠的测试手段。但是，在岩画研究过程中，假如年代问题不能确定，便会直接妨碍其它问题的深入。正因为如此，世界各国岩画学者几乎都把岩画断代视为首要的研究课题。世界岩画团体联合会暨澳大利亚岩画研究会已决定于 1992 年 8 月在澳大利亚召开岩画断代专题讨论会，届时将邀请 50 个国家的百名学者参加这个讨论会。我作为两个学术组织的成员，也已接到正式邀请，我争取参加会议。该文是我准备提交给大会的论文的初稿，先求教于国内同仁，以便修改后再提交国际学术会议。

据我所知，目前岩画学者在探讨岩画年代过程中，所采取的测定方法主要有：

### 1. 采用现代化的考古手段：放射性碳素断代或孢子粉化验断代

放射性碳素断代法，是由美国芝加哥大学教授 W. F. 利比 (1908—1980) 奠定的。1949 年开始实际应用于考古学年代测定，目前已被考古学界普遍采用，被视为最科学、最准确的测试考古年代的手段。放射性碳素 (碳-14,  $^{14}\text{C}$ ) 断代法所依据的原理是：“宇宙射线同宇宙大气作用产生中子，中子同大气中氮 (氮-14) 发生核反应，产生放射性同位素碳-14。碳-14 与氧结合形成  $^{14}\text{CO}_2$  混入大气二氧化碳中，通过光合作用被植物吸收成为养料。动物都直接或间接地依赖植物生存，因此所有植物体内都含有碳-14，而碳-14 又不断地变为非放射性的氮-14，其半衰期为  $7530 \pm 40$  年。生物在死亡之前身体中碳-14 的浓度与大气中的碳-14 浓度保持着平衡。但这些含碳物质一旦停止与大气交换，例如生物死亡，碳-14 就只能按衰变规律减少。因此，只要能测出标本中碳-14 减少的程度，就可推算出它的死亡的年代。一切死亡的生物残体的有机物及未经风化的贝壳都可用来测定年代。”但是放射性碳素断代法也有它的局限性，首先这个方法的一个基本假定是大气中碳-14 浓度自古以来保持不变；第二它必须经过树木年轮校正才比较可靠；第三它的误差较大，其测定出的年代只有 68% 的机率在此数据之内 (详见《中国大百科全书·考古卷》122 页)。中国从 1965 年开始应用碳-14 测定考古年代，取得了一定成果。1972 年《考古》杂志复刊后第一期公布了中国第一批用碳-14 测定的数据 (详见《考古》1977 年第 4 期夏鼐文章“碳-14 测定年代和中国史前考古”)。

中国岩画大多是露天的，由于风雨剥蚀和人为的破坏，处于不断变动状态，绝大多数无法取样进行碳-14 测定，尤其是北方磨刻系统的岩画。相对来说，中国南方用土红色绘制的岩画，有的则可取样，通过碳-14 测定其制作年代。成功的例证是 1985 年底北京大学

考古系年代测定实验室的原思训、陈铁梅、马力、蒙清平、胡艳秋等同志，在广西南明花山岩画现场取下与岩面有叠压关系的钟乳石类沉积物进行测定，以所得数据作综合分析，确定花山岩画的制作时间在距今 2370—2115 年间，即成画时间在战国至西汉。他们又考虑到测定的样品数量有限，各种校正项的年代误差，以及测定误差和数据处理过程中的误差转移等因素，不排除作画年代上限扩展到春秋末，下限延伸到东汉（公元 220 年）的可能（《广西左江流域崖壁画考察与研究》附录三，230—232 页，广西民族出版社 1986 年版）。

孢子粉化验断代法，属于考古植物学，通过对考古遗址中的古代苔藓、蕨类植物的花粉遗存的分析，可以了解当地古气候、古地理的变化以划分时代。云南考古工作者胡雨帆、吴学明、史普南等同志，用孢子粉和硅藻化石分析，对云南沧源岩画的制作年代及其古代自然环境进行考证，测定结果，沧源岩画颜料中的孢粉组合属于亚北方期，即地质年代的全新世，考古年代的青铜时代，距今 2500—3500 年（《化石》1984 年第 2 期）。

### 2. 以动物种属兴灭来推断年代

岩画中出现许多动物形象，有的动物生活在某个特定的时期，此前尚未出现，此后则已绝灭。由此断定，描绘该种动物的岩画则一定该种动物生活的时期，这虽属推测，但最科学最准确。如欧洲学者在研究非洲岩画过程中，就是采用这种方法来划分岩画制作时间的。比如古水牛在非洲已于纪元前好久就绝种了，那么描写水牛形象的岩画，也只能是纪元前很久以前的事。张荣生先生编译的《非洲岩石艺术》一书，对非洲岩画分期有如下综述：“确定岩画艺术的分期不免会遇到许多困难，因为非洲遗物通常是在露天的岩石上，况且发掘工作又不能得到可靠的文物资料，所以只好根据风格、技术、石垢的色泽所表现的动物种属。古代遗物——不同时间画出或刻出的覆盖多层的形象，是相对分期和分类的珍贵资料。把岩画的情节同气候条件变化及当地动物群进化的资料相比较，是绝对分期的可靠根据。这种以动物群进化为根据的分类法比较通用，不仅在岩刻上得到采用，而且在岩画上也得到广泛推广，主要涉及到撒哈拉岩画。大体上适用于赤道非洲以南的某些其他地区。其分类如下：

- 1) 古代水牛时期（始于公元前 8000—6000 年）；
- 2) 饲养公牛时期（约公元前 3500 年）；
- 3) 马时期（约公元前 1500 年）；
- 4) 骆驼时期（约公元二世纪）。

中国岩画专家盖山林先生在考察研究阴山岩画过程中也曾使用这种方法。如阴山岩画中出现了鸵鸟和大角鹿形象（图一），而这两种形象在内蒙古地区只生活在一万年前的旧石器时代，此后即已绝灭，这是由于当地气候和自然环境变迁所致。他由此推断，描绘鸵鸟与大角鹿形象的岩画，其制成时间应在一万年前。这虽属孤证，但可令人信服（详见《阴山岩画》343 页，文物出版社 1986 年版）。

当然，用动物种类兴灭来判断岩画年代，也有很大的局限性，因为大多数动物如马牛猪狗羊等等，从在地球上出现直至今日，始终在各地活动，时间跨度大，只从形象本身难以判定岩画制作年代。因此，动物种类兴灭断代法，只能适用于少数岩画。对绝大多数岩画来说，此法无能为力。

### 3. 与古文献记载相对照来推测岩画年代

此种方法已被世界许多国家的学者所采用，但若就文献资料的丰富性和连续性而论，当

以中国为最。因为中国的历史从未间断，官修史书、个人著述、地方志等，历代相沿不衰，而且记载详细，范围广泛，涉及政治、经济、文化、民俗、神话传说等，极便选用。举例来说，1500年前北魏地理学家郦道元《水经注》中有20多处记载着中国境内的岩画，其中所记内蒙古阴山岩画和宁夏石咀山岩画，已被今天的考古工作者重新发现。其中有云：“河水又东北历石崖山西，山石之上自然有文，尽若虎马之状，粲然成著，类似图焉，故亦谓之画石山也。”（《水经注》卷三“河水注”）又云：“河水自临河县东迤阳山南，东流迤石迹阜西，是阜破石之文悉有鹿马之迹，故纳斯称焉。”（同上）。这些岩画大多为郦道元亲眼所见。流传至今的这些岩画，我们虽不能确切地说出它们的制成年代，但从《水经注》的描写“山石之上自然有文”，“破石之文悉有鹿马之迹”来分析，说明1500年前这些岩画已经风化得比较严重了，肯定不会是郦道元在世时的北魏人所制，郦道元在记述湟水流经广武时写道：“今晋昌郡南及广武马蹄谷，盘石上马迹若践泥中，有自然之形，故其俗号曰天马径。夷人在边效刻是有大小之迹体状不同，视之便别。”（《水经注·湟水注》81页，巴蜀书社1985年版）。假如从郦道元在世时的15世纪上推500年或更长一点时间，这些岩画的制作时间至少有2000多年了。

又如今福建漳州华安仙字潭岩画，风化得更为严重，而且图像本身富有鲜明的象征意味，由此推测它的制作时间应是很久远的了。对照唐代张说《宣室志》的记载，更可坚定这种看法。据《宣室志》记载：“泉州之南有山焉，其山峻起壁立，下有潭，水深不可测，周十余亩，中有蛟鼉，常为人患。人有误近，或马牛就而饮者，辄为吞噬，泉人苦之有年矣。由是近山居者，或挈引妻子，徙去他郡，以逃其患。元和五年（810）一夕，闻南山有雷霆暴，声闻数百里，若山崩之状，一郡惊惧。里人及牛马鸡犬俱失声仆地，汗流被体；屋瓦交击，大树颠拔。自戌及子，雷电方息。明旦，往视之，其山摧堕，石壁数百仞殆尽，俱填其潭，潭水溢流，注满四野。蛟鼉之血，遍若玄黄；而石壁之上，有凿成文字一十九言，字势甚古，郡中士庶无能知者，自是居人无复患矣。惧者惧息，迁者亦归，结茅驾庐，接比其地。郡守因铭其地为‘石铭里’，盖因字为名，且识其异也。后有客于泉者，能传其字，持至东海，时故吏部侍郎韩愈，自尚书郎为河南令，见而识之，其文曰：‘诏赤黑示之鼉鱼天公卑杀牛人壬癸急急。’然则详究其义，似上帝责蛟鼉之词，令戮其害也。其字则蝌蚪文，故泉人无有识者。”（《宣室志》卷五）这虽是神话传说，但所记岩画地理方位及其特点，与今存华安仙字潭岩画是完全吻合的。拨开神话传说的迷雾，可以看出此处岩画制作时间的久远。此处岩画在唐代以前很久就存在了，但不为世人所知。唐人已不知其义，便附会成上帝惩罚蛟鼉的“仙字”。从岩画风化之严重和唐人已不知其义等情况来分析，它至少已存在2000年左右了。当今有研究者认为，华安仙字潭岩画是原始时代的产物，至少有3000多年的历史。顺便指出，仙字潭岩刻形象并不是古文字，而是岩画，看似抽象符号，其实是人形（图二）。

#### 4. 与出土文物相对照来推断岩画年代

出土文物一般都处在一定的文化层中，考定年代比较准确。因此，可以用出土文物作标准器，对照岩画形象，如在某些方面相同或相似，岩画年代大致可以确定了。比如江苏连云港将军崖岩画中有一组人面形图像，面形大小不等，但每个人面形都与底部植物相连，好象植物结成的果实，面形中有穿插的斜线纹，个别的还有棱形纹饰带，很象原始彩陶上的纹饰（图三）。头面下的植物纹与浙江余姚河姆渡原始文化遗址中出土的陶钵上的植物纹

相似。江苏的考古工作者在岩画附近 100 米处，发现了旧石器时代遗物，表明这一带是古人类活动的场所。联系人面形原始风味浓厚、制作手法原始（石器磨刻）、风化程度严重等情况作综合分析，可以推断将军崖岩画中人面形图像，应为新石器时代的产物，所表现的内容是人类过上定居生活之后，对穀物神（稷神）崇拜的记录（详见拙文“将军崖岩画试探”载《美术史论》1984.4）。又辽宁东沟县后洼遗址出土了距今 5000 多年的滑石人头雕像，人面形象特点与岩画中的人面像也有不少相似之处（图四）。（《文物》1989.12）

广西南宁明花山岩画中有羊角钮钟形象。广西地区考古发掘出土的羊角钮钟都是战国初期至西汉中期的遗物（图五），西汉晚期及其以后的遗址中再未出土过羊角钮钟。由此推断，花山岩画中羊角钮钟及与之同时所画的人物形象，其绘制时代也应是在战国至西汉中期。这个推测应该说是比较可靠的。其它地区的岩画形象，有的也可以找到与之近似的出土文物，亦可作为推断年代的根据。

#### 5. 透过风化程度来推断岩画年代

一般说来，推断出来的年代不会很准确；但合理的推断大致是近似准确的。岩画无论是露天的或是在洞窟内的，由于制作时间不同，其风化程度也不会一样。因此岩画的现存面貌也会不一样，这也是显而易见的。一般来说，风化程度严重的岩画，其制作时间要早；反之则会晚。按照惯例，当古人选择好某个地方为宗教活动场所之后，则该地方就会被赋予某种神圣意义，历代沿续使用。第一次活动被用岩画的形式记录下来之后，子孙后代不但会在同一地点活动，同时也会在同一地点记录下他们的活动内容。这就造成了岩画的叠压关系，形成几个时代的岩画形象重叠在一起的现象。在内蒙古阴山岩画中、在青海刚察舍布齐沟、怀头塔拉哈齐布切岩画中，在云南沧源岩画中，在广西南宁明岩画中，都可以见到晚期岩画压住早期岩画的叠压现象。有的可以明显地分出四个时期。①因年久风雨剥蚀，岩画形象已看不大清楚了；②风化得比较严重，形象尚清楚；③形象清晰，细节刻画手法亦可辨认；④形象如同新制作的，但细看绝非现代人所为。假如把每个时期的间隔按 500 年计，则该处岩画的制作时间至少沿续 2000 年左右了。如采用其它方法能判定出其中一期的确切年代，该处岩画的制作时间就可以解决了。

1984 年夏我去青海刚察舍布齐沟考察岩画，发现该处岩画早晚时代的叠压关系十分清楚。该处岩画崖表面是一块平整光滑的紫褐色石头，好象是经人工打磨过的。石面上的岩画形象中最清新的一种是藏文字母（图六），被它压住的三期形象分别为狼、徒步骑射、骑马射猎。藏文字母的线条刻划如新，但仔细辨认或在另外的石头上用现代工具刻划一些形象与之比较，则可看出藏文字母也绝非现代人所为，大概至少也有几百年的历史了。假如我们推测这组藏文字母于公元七世纪末（这个推测是完全可能的，藏文初创于公元七世纪松赞干布时代。一种新文字的产生，人们视其为神圣，敬仰藏文也等于敬仰松赞干布）。骑马射猎一组岩画风化程度甚于藏文而好于其它两期，骑马者形象手扣弓弦，箭在弦上待发，被射猎的牦牛翘尾奔驰逃命。猎手骑马而且手执小弓，这是青铜时代射猎者的典型特征。徒步射猎一组岩画风化得已很严重，猎人拉开大弓，与一兽形象重叠，估计此兽为被猎对象，形象原始，手法古拙。风化得最严重的是一组狼形图像，三只狼中最远的一只其四肢已风化得看不清楚了。对这四期岩画的时间间隔假如按 500 年计，则该处岩画的沿续时间至少有 2500 多年了，如按每期相隔千年计，则该处岩画的沿续时间有 4000 年左右了。

1986 年夏，我与汤惠生、孙宝旗、张文华一起去青海乌兰怀头塔拉哈齐布切沟考察岩

画，也发现了类似的情况。在一块大石头上刻有数个单体形象，从风化程度和形象特征分析，这些形象不是一个时代所作。其中一个作蛙式舞蹈状的人物形象已风化得比较模糊，是用垂直敲击的小麻点组成的，麻点密不可分。人物身旁有一个亚腰葫芦状的图案，虽然风化得比较严重，但形象是清楚的，制作手法与人物形象的相同。远处两骑马的形象清楚，手法同前，葫芦形右侧一骑马的形象最为清晰。这块石头上的四组形象较舍布齐沟者更古朴，风化得也更严重。但考虑到哈齐布切沟的岩石石质不如舍布齐沟，两处岩画的制成时间或许差不多，也许哈齐布切沟者要早。这里顺便提一下，古代岩石风化是相当缓慢的，郦道元《水经注》记载，他于太和十八年（494）随孝文帝出巡到阴山讲武台，那里竖立着一块太平真君三年（442）的石碑，时间已过52年，碑文“若新楼焉”（《水经注》卷三92页，巴蜀书社1985年版）。《水经注》共记碑版百余，时间早晚跨度很大，按时间顺序排比一下或许能找出岩石风化的规律来（详后专论）。无独有偶，广西南明花山岩画也存在明显的叠压关系。广西的年轻考古学家覃圣敏、覃彩銮等同志，根据花山岩画第六组下部有一组互相重叠的图像，结合已出土的青铜器上的图像，把它们排列成为四个发展时期，时间跨度相当于战国——西汉中期，与通过碳-14所测出的时间跨度相吻合（详见《广西左江流域崖壁画考察与研究》第三篇第一章“年代与分期”1986年广西民族出版社）。

#### 6. 分析岩画制作手法推断年代

历代人们制作岩画，都要使用相关的工具，工具代表着当时生产力的水平，反映着一定的时代特征，制作手法既是当时人们生产技能的表现，也是当时人们审美观念的反映，有着鲜明的时代烙印。一般来说，早期岩画的制作，由于受到落后工具的限制，其表现手法就比较笨拙，但当时的人们制作岩画格外用心，视同神圣，将无数美好的理想倾注到岩画中。手法的古拙与全神贯注紧密结合，透过其质朴的外表，可以感受到当时人们的真诚信念。在金属工具发明之前，人们是以石器为生产工具的；同样，制作岩画也只能使用石器。使用石器制作岩画，不适合刻划，因为刻划线条会使石器尖部很快磨钝，需要随手更换，费时费料，颇多不便。用石器制作岩画，磨刻、敲击比较顺手。先画出形象轮廓，用石器沿轮廓线来回磨擦，使线条呈沟槽状。目前使用这种磨刻手法制作的岩画已在全世界许多国家发现。多用以表现类人像和圆形图像。敲击法既用坚硬石器尖部沿轮廓敲击，形成无数麻点组成形象，此类形象大多比较写实，真实具体，制作严肃认真，没有丝毫粗率之感。

江苏连云港将军崖岩画中有一组人面形图像，就是用磨刻法制作的，其中最大的一个人面形长110厘米，线条粗深圆滑，呈U形，深约2厘米，线条边缘没有剥勒痕迹，显然是磨刻出来的。假如是用金属凿刻的，线条边缘一定会出现毛茬。图像带有浓厚的象征意味，时代比较久远。国内有些学者认为这一组岩画是原始农耕生活的反映。笔者认为它是“稷神崇拜图”（详拙文“将军崖岩画试探”，载《美术史论》1984年第4期）。

1984年夏，我去内蒙古阴山考察岩画，曾见一幅《虎豺逐马图》（图七），共有三只动物，最前面一匹小马驹拼命奔逃，其后一虎张开血盆大口穷追不舍，最后为一尖耳细腰长身材，小心尾随虎后，都十分传神。三只动物个体都不大，小马驹13×12厘米，虎为20×8厘米，豺13×6厘米。这幅岩画的制作手法，是用坚硬石器敲凿而成的，其制作程序大概是先画出形象轮廓，然后用坚硬的石器沿轮廓线一点一点地敲击，由无数小麻点组成形象。麻点呈圆形。三只动物均取侧面，虎豺只取两条腿，比例夸大简化，虎的个头比马还大，这在实际上不大可能，反映了当时人们的原始思维特征。结合形象处理作综合分析，此处岩

画制作时间也比较久远了。如果考虑到艺术一般发展规律——由象到抽象，这处岩画的制作时间可能更早。

对上述两种方法孰先孰后，目前尚有争议，“法国考古学家格·弗拉曼经过对北部非洲岩刻的刻纹和表层作认真的研究后指出，早期的岩刻是用一种仔细磨光的、约一厘米宽的V形深槽状工具制作的，用石锤和这种质地坚硬的石头工具在岩石上雕凿出一些不规则的、断断续续的轮廓线，然后用湿润的沙子或专门磨尖的尖硬石磨光。可以推测，某些用这种技术完成的岩刻是制作的最初阶段。”（张荣生《非洲岩石艺术》51页，上海人民美术出版社）。由此看来，这位法国学者认为磨刻岩画制作时间最久远。盖山林先生在引用了上述文字之后说：“阴山岩画的制作也有类似情况。岩画最早的制作方法是磨刻，先凿出一个大致的轮廓，然后用专门磨出钝尖的硬石，蘸上细沙磨出圆形。大约与此同时或稍后，开始使用敲击法。敲击法沿续时间最长，几乎与阴山岩画相始终。一般早期岩画，敲凿的点小、均、精、密，点上落点，不显敲痕；而晚期岩画凿刻点大、稀、不均，制作草率，给人以粗糙之感。”“到了文明历史时期，才出现一种线刻画，是用金属工具的锐锋用力刻划的。到了最晚期，蒙古喇嘛用石灰调素油调拌成颜料，然后用毛刷之类工具去作画。”（《阴山岩画》341页，文物出版社1986年12月版）盖山林先生对这两种制作手法孰先孰后持慎重态度。

#### 7. 分析岩画题材推断岩画年代

时代不同，人们的生活方式、生活内容就会有所不同；艺术家所描写的题材也就有所不同。当然这些不同在中原地区反映得比较明显，因为中原地区人烟稠密，活动频繁，而在游牧地区则不甚明显，但仔细分辨还是可以找出时代差异的。比如含有神秘色彩的类人像题材，一般来说比较早，它是人类进入父系社会之后，伴随着英雄崇拜而产生的一种现象，那时人类开始注意对自身的研究，人的地位提高了，但当时的人类对人的智育、力量、长相等方面为什么存在差异，对头脑的思惟功能，都不能得出正确的解释，总认为是有一种超自然的神力在操纵。如西安半坡出土的距今6000多年的人面鱼纹彩陶盆，人面两侧长有鱼形翅，它表达什么内容？至今仍是不解之谜。岩画中的人面形五花八门，学术界对其中的大多数无法解释，对其中附有特别标记的（如与植物相连、有头饰、着冠、形如面具等），人们可以顺着这些标记进行猜测，猜测出来的结果不见得很准确，但总还不至于无从下手。话再说回来，对大多数人面形虽然搞不清楚，但大多数属于原始时代的产物是可以肯定的。目前在世界许多国家发现类人面形岩画，绝大多数都在3000年以上。

狩猎是人类早期谋生的重要手段，但狩猎方式随时代不同和生产工具不同而异，因之狩猎题材的岩画带有鲜明的时代特征。从人类社会发展的规律观察，人类最初是采取集体狩猎方式的，人们手执石块、棍棒将野兽围起来活活打死。旧石器时代末期人类发明弓箭之后，群猎降为次要，改为三五人合猎或单人射猎。其中又有差别，手执大弓徒步射猎者时间要早，因为那时金属工具尚未发明，人们只能使用大木弓、以石簇为箭头。待到金属工具发明之后，人们骑马的本领大了，徒步射猎变为骑马射猎，猎手的弓箭也变小了。如在青海刚察舍布齐沟岩画中便有这两种狩猎方式的图像，徒步射猎者手执大弓，骑马射猎者手执小弓且腰挎箭箠。徒步射猎形象风化得相当严重，骑马射猎者风化程度要轻。二者的时代差异，人们只要到现场一看便可了然。

人类进入历史文明之后的岩画，由于有人物服饰、文字符号等特殊标记出现，其时代

则更好辨认了。如在内蒙古磴口县托林沟发现两处蒙文，藏文，经翻译一组年款为“道光十五年”（1835），另一组年款为“同治十三年”（1874），另外还发现了突厥文、西夏文，这只要一查史书就可弄清楚它们的时代了。当然，象这种有明确年款的实例比较少见。又如岩画中出现少量喇嘛教题材，根据佛教史，可以肯定那是唐代以后的作品，因为喇嘛教在中国只在唐代以后才真正流行。

#### 8. 分析艺术风格判断岩画年代

艺术是时代的多面镜，它多侧面地反映着那个时代。艺术风格是艺术家描写现实生活的外表形式，这形式亦带有鲜明的时代特征。按照艺术发展的一般规律，大多数是由具象到抽象，由个别到一般，在中国最充分反映这条规律的是汉字，汉字最初是象形的，一个字就是一幅画，直观具体。后来发展为会意、形声、指事、假借、转注等所谓六书，由象形变为抽象符号。这是因为人们的抽象思维越来越发达，表达抽象思维和交流感情的语言日益复杂，彼此间要交流更丰富的信息，传达更复杂的思想，只有图画文字是远远不够的。比如“人”字，你可以通过画一个人的不同侧面来表现，但要想传达某人的感情（喜怒哀乐欲），只勾画一个人的外形就不行了。又如日月，你可以画一个☀️☾来表示，但要说明与日月有关的温暖、寒冷、阴晴等，就非要有其它符号不可了。岩画也是如此，当人们通过具象的图形能充分表达思想时，人们当然不会采取其它手段，可是一旦感到具象的图形不足以充分表达思想感情时，便要创造另一种图像来代替或补充原来的图形了。这便是岩画风格发生变格的内因。

岩画，无论是具象还是抽象，都是要表达某种寓意的，并非单纯的娱乐（如我们今天所说的为艺术而艺术）。具象，表明人们对被描写的那件事物本身特别关注，待以后人们的注意力转移到对该事物的内涵（寓意）更感兴趣的时候，人们就会撇开该事物的具体细节，着眼于它的主要特征。因为外表象不象已不重要，相反，过多地描绘该物本身，反而会削弱对该事物主要特征的把握，妨碍更深地揭示该事物的内涵，因为过分的细节真实会转移人们的注意力。所以从岩画总的发展趋势来看，是由具象到抽象，由写实到程式化。

1984年夏，我去内蒙古阴山考察岩画，在乌拉特中旗某山顶见到两幅岩画，一幅为“逐鹿图”，画中两只大梅花鹿（一雌一雄）领一群小鹿，被骑马猎手追赶着，雄鹿张口嘶鸣，群鹿奔逃，形象写实，呼之欲出。用古老的磨刻法制成，线条较浅，风化得比较严重，但形象尚清晰可见。离此不远处有一幅岩画，描写一羊一鹿，是用线刻法制成的（图八）。两只动物的身型呈几何长方形，写实成分减少了，风格明显趋于程式化，制作如新，线条呈白色，与紫褐色石面形成鲜明对比。其制作时间明显偏晚。

广西左江流域岩画，整体看是处在程式化阶段的作品。但就在这个程式化的发展阶段中，早晚不同时间的岩画形象，其“写实成分”仍呈明显的递减趋势。仅以正面人物形象来看，“大致可看出四个发展阶段：第一阶段的正身人像为圆头细颈，身体有两种姿态，一种呈粗柱形，胸与腰上下同宽，一种为宽胸细腰，似一个上大下小的倒三角形。第二阶段，正身人像头颈不分，连成一个粗短或粗长的方形。身体也有两种姿态：一种为粗柱形，上下同宽；另一种为宽胸细腰，其中有的两侧腰线平直，有的两侧腰线作弧形，略如腰鼓状。第三阶段，正身人像头颈亦不分，但已连成一个细长方形。身体细长，上下同宽的柱形身较少，多数为宽胸、细弧腰、侈胯，状如一个细长的象脚鼓。整个人体构图严谨工整，比第二阶段的正身人图案化的意味更浓。第四阶段，正身人像已高度简化，身体各部均以同

样纤细的线条绘成。”（《广西左江流域崖壁画考察与研究》139页，广西民族出版社1986年12月版）（图九）。

#### 9. 利用民族学资料等推测岩画年代

中国是多民族国家，各民族发展不平衡，有的还保留不少原始风俗习惯，收集某些情况可以帮助我们判断岩画年代。历史上某个民族活动在某个特定历史时期，如果当地岩画描写了某民族的活动情况，则岩画年代就比较好解决了。在内蒙古阴山岩画中发现了着蒙古族服装的形象，蒙古族的出现是在公元12世纪之后，此处岩画肯定是12世纪以后人所制。

除此，还可以采用器型类别排比法。比如演变规律明显的器物如车、弓箭，可先按型制由简单向复杂的顺序排列，再与出土实物和文献记载对照，找出演变规律，推断岩画年代。有学者用花山岩画中羊角钮钟形象对照出土文物中的羊角钮钟，准确地推断出了花山岩画的制作时间，就是很好的例证。

再有，分析岩画所反映出的空间意识，也可以帮助我们判断岩画年代。一般来说，时代越早，人们的三维空间意识越弱，处理空间的能力越差。时代越早，人们对自身越缺乏认识，在表现主客体的时候多夸大客体，如此等等。

#### 10. 借鉴国外的研究成果推断岩画年代

随着中国改革开放进一步扩大，各国学者间的学术交流活动日益频繁，外国学者的研究成果不断被介绍到中国来，这对开扩中国学者的思路，增加岩画信息量，无疑是有很大帮助的。我们可以利用国外岩画与中国岩画进行对比，特别是形象类似的岩画，分析彼此的异同，看国外学者将该类岩画放在什么时代，他们的根据是什么？然后用中国的与之近似的岩画作比较，二者虽不一定完全相同，但总会给我们提供一个思路，帮助我们去探寻共同规律。比如人面形岩画，目前已在中国、美国、加拿大、南非、澳大利亚等许多国家发现。根据欧洲权威学者分析，认为人面形岩画大多为混合经济时代的产物，距今三四千年。这一分析与中国的实际情况不完全相符，除时间差异而外，人面形本身情况也比较复杂，表面看是人面形，有的可能代表其它东西，与人面毫不相干。但以经济来划分岩画时代的方法是科学的，对我们有启发意义。

最近十年在澳大利亚和美国西南部，新兴起一种“岩画的直接年代测定法”，即通过对物质上同岩画联系的岩石的一部分作物理化学的分析，而不是通过岩画同考古学的联系去觉察。直接断代法需要先进的科技手段和设施，耗资巨大，难以迅速推广。但此种方法所得出的年代数据是真实可靠的。我国虽然暂时还没有能力推广这种方法，但可借用国外的成果。

总括言之，岩画断代虽然是很棘手的问题，但也绝非无法可寻。上面所举种种直接的或间接的断代法，只要运用得当，还是行之有效的。

### 三、岩画形象造型程式化概说

目前在中国十七个省区内已发现的岩画中，内容和艺术风格是不相同的，表现手法也千差万别。但如果对中国岩画按时间顺序作纵向比较，可以发现一个共同的规律：形象造型逐渐走向程式化，是中国各地岩画共同的突出特点，它们明显地呈现出由象形到符号化

的过渡状态，犹如中国的方块汉字走过的历程。岩画造型程式化问题是一个重大的理论问题，需要作专门的研究。本文只能当作引玉之砖。

### 1. 何谓程式化

所谓程式化，是指将某类事物的形象概括成为相对固定的几何式样。如西安半坡仰韶文化的彩陶上的鱼纹、鸟纹，就是由写实的鱼形和鸟形逐渐发展为抽象的规范化的几何式样，进而再变为方块字的“鱼”和“鸟”，我国边疆少数民族地区岩画中的人物、动物形象或其它事物的形象，也是由模拟的写真的形象发展成为符号化的几何形图像的。如内蒙古乌拉特中旗昂根苏木巴彦满都呼嘎查（嘎查即村）附近山顶上刻有一幅《逐鹿图》，其中鹿的形象较写实。离此不远的另一块深褐色石头上刻有鹿和山羊的形象，形体已趋于程式化，外形被概括成为近似长方形（图八）。从制作手法和风化程度来看，前者为磨刻，风化严重，制作时间要早，初步判断很可能是新石器时代的产物。后者为线刻，线条清晰，制作时间较晚，大概为青铜时代的产物。1984年7月31日笔者亲自去现场考察，当场拍照并摹拓了原大图像。广西左江流域岩画，整个已处在程式化的发展阶段，但早期与晚期的形象程式化的程度，又存在着深浅之别。云南、青海、福建的岩画形象的发展变化，也大致如此。这些现象告诉我们，随着艺术实践的发展，岩画形象因高度简化、概括和长期的重复出现，逐渐形成了某些基本固定的形式，进而发展成为岩画形象造型程式化的现象，便是岩画发展的一条普遍规律。

### 2. 程式化的三阶段

岩画形象造型程式化，有一个逐渐发展的过程，它是在人们长期的艺术创作活动中，由开始注重形象本身，进而注意形象内涵，最后到简化该物象最基本的外表形式特征，表现于艺术形式则由模拟物象——保留基本形——程式化的发展序列。对物象由如实描写到删简不必要的细节，是艺术家对事物本质的认识的深化和把握的过程。纵观中国各地的岩画，其发展历程大致是相同的或近似的。它们的不同在于写实成分多寡及程式化程度高低不同而已。在广西左江流域岩画中，成千上万的大小人物形象，均由四肢为细折线、躯干为粗直线或倒立梯形的一种基本形构成，姿势也只有正面和侧面两种，一样的上举双臂、屈蹲双腿，犹如正面蛙式。虽然早晚不同时期的形象还存在差异，但都已走向程式化。福建华安仙字潭岩画形象也是以与广西左江流域岩画人形相类似的基本形构成的。所不同的是，仙字潭岩画形象抽象成分更多，骨架特征更突出，以致使中国唐代著名文学家韩愈（768—824）误认为是古文字，故后人称此处为仙字潭。云南沧源岩画的人物形象个体较小，身体躯干呈倒三角形，四肢曲线略有变化（图十），显得十分规范。新疆康家石门子岩画形象，人物上身呈倒三角形，宽肩肥臀，细胳膊细腿，大头细长脖（图十一）。

岩画作者对对象基本形的把握，在造型艺术中是一种进步，因为它首先表明作者已摆脱形象外表形似的束缚，塑造形象时删除不必要的细节，对物象特征高度简化、概括；其次也表明，在长期的感受认识中形成一定的把握能力；再其次，也表明作者对事物越来越注意它的内涵，而逐渐忽略外貌的一种趋势。如九方皋相马一样，得其精而忘其粗，得其内而忘其外，视其所视而遗其所不视。这是创作经验的积淀，理性的升华，或者说是艺术形式探索的质的飞跃。

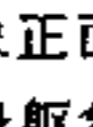
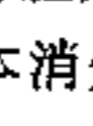
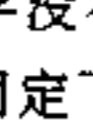
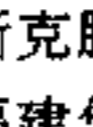
这种岩画艺术的演变规律，除去大量的岩画本身为之明证外，中国古代汉字由象形到表义符号的演变过程反映得更为明显。仅以鱼、鹿、车、逐等字（图十二）为例来看，由

象形、大篆、小篆、隶、楷即由图画象形到抽象符号的演化规律十分清楚。时代越久远，汉字的象形即图画的成分越多。何以会发生这种情况？笔者认为，人类最初观察世界万物，是分散的、孤立的，不懂得综合分析，思维是非逻辑的。随着社会生产力的发展，科技的进步，人的逻辑思维能力不断提高。作者对抽象的形式因素的理解和把握，又便于传递信息、交流感情，是促使这些作者创作出物象基本形的内在原因。当然，这是与作者对具体物象的不断深入理解和把握交融在一起的。如前面所举的几个方块字，如果与别人交流思想都用图画的形式，那就太费事、太慢了。再说，对有些事物也难以用图画形式表现，画一个人形只表现是个人，对人喜怒哀乐欲等内心世界就无法表现。画出一个太阳或月亮只能表现日月本身，但对日月给人造成的温暖与寒冷的感觉，光有日月的外形就达不到了，一定要有相应的抽象符号。把事务概括成基本形，用它进行思想交流，既快又省事，而且可以无所不包。但这需要个前提，即只有在大多数人都理解的情况下，才行得通，否则就无法使对方产生共鸣，也就无法进行交流。这可以叫做约定俗成。

这种抽象造型能力和意识的发展，必然带来新的造型观念，这就是在不是对人或物象逼肖求似，而是从极为简练的形式中获得单纯而鲜明的印象，如集中夸张鹿的角和富有警惕神情的一双大眼睛；鱼的鳞和鳍、车子的轮和辮；逐兽时的大足印和兽的狂奔形态等等。这种夸张特征的手法，比只如实描写事物的一种具体特征更传神，也就更感人，当然也就更容易记住。但是，表现基本形很自然地导致程式化的情况，从而也就容易失去具体的人或物象的丰富性和个性。于是在这种不可避免的趋势中，又相应地出现了新的追求和新的价值。如广西左江流域岩画，人物形象虽被略去生动感人的细节，但它那宏伟的构图所造成的气势，形象有规律的组合所产生的韵律美，个体形象的单纯明快，可以给人以新的审美感受和启示。又如汉字，由象形到抽象化，便产生了线条美和韵律美，中国汉字的书法艺术便是由此产生的。个性的被削弱和共性的被强调，使得对象的内涵美更为突出了，这是形象造型程式化的本质所在。

在同一幅岩画中，基本形反复出现，而且形态动作整齐规范，如福建华安仙字潭岩画、广西南明花山岩画、云南沧源岩画中的舞蹈图，舞者几乎是完全一样的姿势，使得一幅幅画面具有更强烈的形式感，这种对个体表现采取基本形的形式，而对接近的群体形象采取程式化的处理手法，则是完成造型程式化的准备阶段。基本形既是对对象的概括到造型程式化的过渡，也是构成画面中程式化的有机部分，进而对同类的个体形象加以整齐规范，则达到完全的程式化。

程式化的造型和构图，使得画面重复出现的形态相近的个体构成特有的节奏和韵律。上面所举程式化的舞蹈场面，其魅力已不在其中的个体，因为个体基本形已失去独立意义，变为符号；它在整体效果中获得生命。岩画程式化的造型，是岩画作者对物象的审美特征反复认识、概括的结果。这种审美特质的构成，大概是作者从生活中的舞蹈、操练、奔跑等有节律的群体活动中获得启示，又经过长期艺术探索的结果。这可以从花山岩画中的舞蹈人物获得说明。花山岩画中的舞蹈人物虽已被高度简化，但仔细分辨仍能看出其中的变化，以群体为主，还有独舞、双人舞、三人舞穿插其间，众多的舞人井然有序，说明舞蹈的动作、场位、路线是有规律的程式化的。专门从事舞蹈研究的专家认为，“这些舞蹈多属于铜鼓舞的范围，包括羽舞（鸟舞）、蛙舞、登山舞、性爱舞等式样；舞蹈的动作主要有蛙形舞步、侧身攀山跳步、正侧身击鼓跳步、飞腾展翅跳步等四种。手形多变，有平手、握拳、闭

掌、开掌、伸二指、伸三指、伸四指、伸五指等，舞姿是全身性的，幅步开阔，态势舒展，饱含视之可感的绝妙韵律。”（《广西民族研究》1986.1，22页）。华安仙字潭岩画、云南沧源岩画，从那些程式化的舞蹈群体中也能区分出多种动作的不同含义。汉字“大”字的演变过程更足以说明（图十三）。“大”字在中国“六书”中（六书指构成汉字的六种方式：象形、形声、会意、指示、假借、转注）属于指示字，非形声字，中国东汉著名的古文字学家许慎（生活于公元一世纪）所著的《说文解字》曰：“大，天大、地大，人亦大焉，象人形。”清代古文字学家王筠解释：此处所说的天大地大，因为找不到合适的形象作大字，所以借人以作大字，并不是说大字就是人（见《说文释例》）。王筠指出“大”字属于“借象形以指事”。商代（前16—前11世纪）甲骨文写作，象正面人形。西周（前11—前8世纪）铜器铭纹写作，如人叉腰分腿站立，以其魁梧的身躯象征大，还保留人形。秦（前221—前206）石鼓文写作，李斯小篆写作，人形基本消失。唐（618—906）以后楷书写作“大”，已经完全符号化，失去了人形。秦代以前大字没有固定的写法，仅出土的先秦铜器铭纹中的大字就不下几十种。秦始皇统一六国后才固定下来。可见中国古人为了简练地写出“大”字，曾经反复试验过多种方案，后来才逐渐克服肖形成分的干扰，只保留三条线，写成“大”。广西左江流域岩画、云南沧源岩画、福建华安仙字潭岩画的舞蹈人形的演变，走着与汉字“大”相近似的历程。岩画作者为了更充分地揭示形象内涵，宣泄人们的宗教感情，而尽力排除形象细节对人们思索的引诱，于是就只抓基本形了。

岩画发展到程式化阶段之后，由于地域不同，人们的审美理想各异，作者概括形象的方式不尽相同，所以岩画仍保持它的丰富性，不会是僵死的千篇一律。云南沧源岩画、广西花山岩画、福建华安仙字潭岩画，其形象虽然都是经过高度简化的程式化造型，各地区岩画自身变化不大，但不同地区的形象差别是非常明显的。如同汉字，虽然笔画一样多，但同一个字由欧、颜、柳、赵写出来各不相同；草书的个人差别就更为明显了，试看王羲之、张旭、怀素、孙过庭的草书，他们之间的差别有多大。岩画与书法虽有所不同，但它们都属于艺术范畴。艺术是形象思维，是作者对客观事物观察之后，用艺术形式高度概括的结果。感受不同，概括的方式也就不同，表现出的形象也就千差万别了。

### 3. 形象造型程式化的动因

从较写实的岩画进行分析，当时的作者已经具备了基本的造型能力，从而排除了形象造型程式化是由于作者缺乏艺术技能的可能性。从规范化的个体和程式化的构图表现出来的明显的加工痕迹——有的部分被夸大，有的部分被缩小，有的部分被强调，有的部分被减弱，甚至硬加上某些部分，可以清楚地看出，这种处理是有意安排的。那么其背后的动因是什么？这必须从岩画的内容说起。

首先，以广西花山岩画为例，对花山岩画所表达的内容，国内学者尚未取得一致看法（详见《广西民族研究》1986年第1期），笔者借用广西学者所坚持的“祖先崇拜”说为论述岩画形象造型程式化的出发点。一个部族举行大规模的祭祀活动，需要有一个特定的崇拜对象，即祖先的形象，这个形象不能很具体，以防成为少数人所熟悉所崇拜的对象，需要有更多的共性特征，具体细节特征越模糊越好，但它必须醒目、突出、神圣，使人望而起敬，否则它怎么能成为全部族共同崇拜的祖先呢？出于这个考虑，花山岩画中每组里的“大人物”个体大，作正面舞蹈姿势，细节被省略。中国商周青铜器族徽中人物形象也大致作这样的处理。所谓族徽就是作铜器的主人所崇拜的祖先形象（参见丁山《殷商氏族方国

志》及李白凤《东夷杂考》)。

第二，从形象给人的感官刺激来说，形象造型程式化便于诱发人们朦胧的联想，如果形象细节具体容易引起人们对该物象本身的联想；而略去细节会使人们抛开具体物象做更广阔的联想。绘画的本来目的是提供印象，而文字的目的在于说明，程式化的形象恰恰介于二者之间，所以具有绘画和文字都不可替代的作用。

第三，形象造型程式化，还有艺术本身发展的原因，这就是人类所共有的对于节奏的快感，而节奏的本质形态是某一单独纹样、动作、音调等的有规则的重复出现。程式化的形象在一个画面中重复出现，就好像是一个形象到处跳来跳去，给人以捉摸不定的神秘感——而这正与祖先崇拜的心理状态相合拍。

第四，形象造型程式化，对于岩画这门特殊的艺术来说，还有作画环境所提供的条件的限制。因崖壁陡峭，壁面起伏不平，转折不规则，如过多描绘细节，会使人从不同角度看去因形象发生变形而产生错觉，得不到预期的结果。程式化的造型简单明确，便于绘制和经营构图，又可保持形象不变形。

最后，形象造型程式化，最终目的是为了夸张对象的本质特征，突出它的内涵，给人以鲜明深广的印象。

#### 4. 程式化的趋向

岩画形象造型从高度简化，经基本形到程式化，三者之间并没有明确的界限，更没有一个公认的标准，只是为了叙述的方便，才分三阶段加以论述。程式化造型的出现，标志着造型能力在某种意义上的成熟，即对事物审美本质的认识和把握能力的成熟，同时也带来某些封闭和保守的弊端，形象生动感人的细节不见了，明确度减弱了。在此阶段，岩画作为一种造型艺术，其生命力渐趋枯竭。岩画造型程式化，即表明岩画艺术走向高度成熟，同时也表明它开始走向衰亡，渐渐失去它那青春的活力，预示着将被其它艺术形式所代替。

#### 附记：

本文曾参考王朝闻先生主编《中国美术史·原始卷》，特此说明致谢。1989年笔者应国际岩画委员会（当时总部在意大利）的邀请，向大会提交了这篇论文，因经费无着，我未能亲自出席在意大利举行的'89国际岩画委员会暨国际岩画学术讨论会。但拙文被列入了大会发言，会后被摘要刊登在大会会刊上。1991年第12期《美术》杂志全文登出。此次再发表时，笔者又作了补充修改。

## 四、岩画社会功能试析

从两三万年前的旧石器时代末期直至近现代，人们制作了大量岩画，目的是什么？是德国美学家席勒所说的是人的剩余精力的发泄——游戏？还是如法国考古学家雷纳克所说的是一种魔法行为？岩画所反映的题材内容十分丰富，对人类生活的各个方面几乎都有所反映。人类的物质生活、精神生活是无比丰富的，作为反映生活的一种艺术形式岩画，它的功能也不应该是单一的，而应该是多方面的。归纳起来大概不外如下几项。

### 1. 传授知识

知识的积累、知识的传授、知识的不断丰富与发展，是人类社会不断进步的必不可少的条件。在文字发明之前或一直没有文字的游牧民族，传授知识除靠语言口耳相传，就是