

中国  
石窟

THE  
ROCK ARTS  
OF CHINA



K879.424  
20074

# 中國 岩畫

中央民族學院  
少數民族文學藝術研究所編  
浙江攝影出版社出版





THE  
ROCK ARTS  
OF CHINA

## 中國岩畫

主編：陳兆復

編輯：蔣振明 範生平

責任編輯：盛二龍 傅新生

裝幀設計：張越

## THE ROCK ARTS OF CHINA

Chief Compiler: Chen Zhao Fu

Editor: Jiang Zhen Ming

Fan Sheng Ping

Executive Editor: Sheng Er Long

Fu Xin Sheng

Designer: Zhang Yue.

# 目錄

中國古代岩畫概說	7
中國岩畫分佈圖	22
中國岩畫分佈圖索引表	24
內蒙古	27
新疆	55
寧夏	87
甘肅 山西	105
青海	129
西藏	143
貴州	155
雲南	163
廣西	181
江蘇	195
福建 臺灣 香港	203

# Contents

---

ANCIENT ROCK ARTS IN CHINA	18
DISTRIBUTION MAP OF ROCK ART IN CHINA	22
INDEX TO THE DISTRIBUTION MAP	24
INNER MONGOLIA	27
XINJIANG	55
NINGXIA	87
GANSU SHANXI	105
QINGHAI	129
TIBET	143
GUIZHOU	155
YUNNAN	163
GUANGXI	181
JIANGSU	195
FUJIAN TAIWAN HONGKONG	203

---

# 中國古代岩畫概說

陳兆復

岩畫，這些刻在或畫在岩石上的圖像，是人類自我表述的創造性形式。從遠古的狩獵時代到現代的原始部落，它記錄了人類生存活動的連續性篇章。

自從十七世紀在北歐發現岩畫後，歐、亞、非、美、澳等五大洲都陸續有大量的發現。岩石成爲人類最早的畫布，這在世界各地都是一樣的；所以岩畫可稱爲最古老的民間藝術，它提供了遠古造型藝術的一種典型。同時，它又是記錄在岩石上的歷史，一部用繪畫形象描繪的史詩。“逝去的人們已經沉默，而岩石還會說話”。文字記錄的歷史，在世界大部分地區只有幾百年，個別文明古國也只有幾千年；而岩石上的史詩，有的要比文字書寫的歷史早幾千、幾萬年，而且其分布遍及五大洲。因此，岩畫以其全球性的廣度和歷史性的深度，已成爲世界性的研究課題。1980年聯合國教科文組織有關單位成立了國際岩畫委員會，1981年提出編輯世界岩畫目錄的任務，其目的是使世界範圍內的岩畫研究系統化起來。

但國際範圍的岩畫研究，在不久之前，還沒有包括我們中國。1983年美國《考古學》雜誌上發表過一幅“世界岩畫分布圖”，中國基本上是一個空白；1984年國際岩畫委員會在寫給聯合國教科文組織的一份有關世界岩畫研究情況的報告里，中國部分也仍然是一個空白。國際岩畫委員會主席阿納蒂教授1984年給筆者的來信說：“根據周圍國家發現的情況看，中國的許多省份該有岩畫，只是目前還未爲國際學者知聞罷了。我們盼望着來自中國的消息。”

其實，關於中國岩畫的發現，或許可以推到遙遠的古代。公元五世紀北魏地理學家酈道元的《水經注》中提到岩畫的地方，多達二十餘處，分散在該書河水、沁水、漾水、瓠子水、淄水、泗水、淮水、肥水、江水、夷水、沅水、湘水、灑水諸卷(條)中。當時岩畫發現的地區，涉及現在的甘肅、內蒙古、寧夏、山西、河南、山東、陝西、安徽、湖北、湖南、廣西等省區，其範圍幾乎包括了半個中國。這些關於岩畫的記錄，往往又與地理位置、歷史傳說、神話故事等聯系在一起，給予我們的啓示是多方面的，有些記載已爲今天的考古發現所証實。酈道元的《水經注》爲中國岩畫的發現做出了開創性的貢獻，在世界岩畫發現史上也具有重要的意義。

《水經注》之後，有關岩畫的發現也屢見於各種書籍中，尤以各地方志所記錄、描述的岩畫最爲多見。

關於福建華安仙字潭的石刻，唐代張讀的《宣室志》中就有記載，染着濃厚的神話色彩，據說當時的大文學家韓愈也看過石刻的拓本。宋代關於廣西的賓州和武宣等地岩畫的記載，說賓州有一座“仙影山”，武宣有一座“仙岩”，石壁上有仙人影云云。廣西的左江流域崖壁畫，古代書上也有所記載，宋代李石的《續博物志》談到廣西一帶沿江崖壁上的岩畫，以爲是祖先神像，當時人們在岩畫前面舉行祭祀，不敢稍有怠慢。後來明代的典籍中又說這些崖壁畫有時看得見，有時看不見，好像有什麼神怪似的，船夫告誡別人不要用手亂指，胡亂指是要得病的。所以，民間往往把這些有岩畫的山叫做“仙岩”、“仙山”、“仙影山”等等，是頗有神奇色彩的。

廣西左江流域崖壁畫，是先發現了岩畫，然後去查文獻資料，才發現文獻資料里確有記載。但也有些是在文獻資料裏已有記載，而到目前爲止卻還沒有找到岩畫的。除了前面所說的賓州“仙影山”和武宣“仙岩”之外，再如《水經注》裏說過的有些岩畫，迄今也未發現，也許因爲歲月的流逝它們已經不存在了。

近代對中國岩畫的研究，始於黃仲琴1915年對福建華安仙字潭石刻的調查，和二十年代末瑞典人員克曼對新疆庫魯克岩刻的考察。我國岩畫的大量發現則在四十年代末以後，五十年代對廣西左江花山崖



壁畫的大規模調查，以及六十年代雲南滄源崖畫和七十年代內蒙古陰山岩畫的大量發現和研究，都是卓有成果的。

這些岩畫大都是文獻資料裏並沒有記載，只是在當地民間流傳。雲南滄源崖畫的發現，就是當地羣衆傳說山上有人有牛，形象奇異，若隱若現，人們以爲是神仙。後來考古工作者根據這個綫索，在六十年代找到了岩畫。台灣的萬山岩雕羣，發現於本世紀70年代末期，但在高雄縣茂林鄉魯凱族的民間傳說中，早已證明這個岩畫的存在。在西藏阿里地區，藏民中很久以來也流傳着山裏“日木棟”的傳說，說這些畫是菩薩親手在岩石上刻劃的，只有幸運兒才能看得見，不幸者即使從它的旁邊走過也是看不見的。古老的傳說激起考古文物工作者們的熱情，一次又一次出發去尋找“日木棟”，但他們却一無所獲。直到1985年9月，西藏自治區文物管理委員會阿里地區文物普查隊，終於在日土縣發現了魯日朗卡岩畫。

每一處岩畫的發現，幾乎都有一段自己的故事，這樣陸陸續續在全國許多地區都發現了岩畫。

現在，在中國遼闊的國土上，東起大海之濱，西達昆崙山口，北至大興安嶺，南到左江沿岸，都發現了岩畫，分布的地區，包括黑龍江、內蒙古、新疆、寧夏、甘肅、青海、山西、西藏、四川、貴州、雲南、廣西、福建、江蘇、臺灣、香港等十六個省區，九十個以上的縣旗。

——▲ 中國的岩畫可以簡單地劃分爲南北兩大系統。

——▲ 北方草原游牧民族的岩畫，在內蒙古的陰山數量很多。瑞典考古學家貝克曼在他的著作中，曾提到他在1928年發現過陰山西部狼山地區的一處岩畫。但這個發現並未引起中國學者的注意。四、五十年過去了，1976年考古學家蓋山林同志，根據《水經注》上的有關記載，在烏拉特中旗的韓烏拉山峯下，發現了第一幅岩畫，這可以說是陰山岩畫的重新發現。經過多年的工作，收獲是巨大的，陰山岩畫現已成爲北方草原上規模最大的岩畫羣了。

陰山岩畫或表現狩獵、游牧、戰爭、舞蹈等活動；或描繪穹廬、毡帳、車輪、車輛等器物；還有天神地祇、圖騰神像、日月星辰、原始數碼，以及手印、足印、動物蹄印等等，比較全面地反映了古代北方各游牧民族的經濟生活、宗教信仰、意識形態和審美觀念。岩畫往往發現在懸崖的陡壁，布滿圓石的溝穀，也發現在有山有水處，景色佳麗處，有時出現在石叢之中或孤零零的巨石之上。陰山岩畫創作延續了很長的時間，是我國古代北方各狩獵游牧民族的歷史縮影。（圖版21—36）

烏蘭察布岩畫是繼陰山岩畫之後，在陰山以北的烏蘭察布廣闊的草原上發現的。百靈廟東北的夏勒口，這裏的草原在藍天下伸延得很遠很遠。一條條時高時低、寬窄不一的山梁，斷斷續續地蜿蜒於曠野之中，山梁上堆積着一排排石塊，山石或立或臥，俯首審察，就會發現一幅幅奇異的畫面。動物圖形除一部分較寫實外，有的則將若干形象綴連在一起，或一上一下疊壓，或加以簡化變體，組成各種圖案，充分發揮了作者的創造力和想象力。此外，還有一些狩獵、放牧、舞蹈的畫面，以及大量的蹄印圖形，這種蹄印圖形，在世界各地均有發現，據有些學者的研究，是與對女性的生殖崇拜有關。（圖版7—20）

陰山岩畫現在已廣爲人們所知聞了，但賀蘭山岩畫知道的人似乎還很少。

賀蘭山一帶是人面像岩畫最集中的地區。離烏海市不遠的桌子山，是賀蘭山向北伸延的余脈，桌子山召燒溝口南側。原先這一片斜坡全被沙土覆蓋着，一個放羊老漢在拔弄沙土時偶然發現了岩畫，現在

已清理出來的幾塊盤石，遠望好似幾潭藍色的池水躺臥在山坡上。這些刻有岩畫的盤石，不僅面積大而且光滑平整，估計還有許多仍掩埋在沙土的下面。

這些人面像岩畫，可以說是千奇百怪，無奇不有：有的鼻子很大，有的耳朵很長，有的全臉長毛，酷似猴面。從表情上看，細細審察，像在盛怒，如在微笑，有的面部還有直條或弧形的紋理，可能是戴面具，也可能與當時人們的黥面習俗有關。至於頭飾，則更為特別，許多長着刺芒狀物的，或是插的羽毛，或是神靈發出的聖光；那些戴的尖形帽子，是當時的穿戴打扮，還是狩獵者的偽裝，都還沒有研究清楚；而許多奇譎而荒誕的形象，卻給人一種不同凡響的境界。據考察，這裡大約是先民們祭祀神靈的聖地，岩畫即是古代的一種神像。現在一個個奇異的人面仰望那廣漠而荒涼的藍天，似在訴說着昔日典禮的熱烈和今日身世的冷落。（圖版41—52）

人面像岩畫，自北至南，一直延續在賀蘭山東側各亂石縱橫的溝壑中，例如賀蘭口就有許多人面像。但是，賀蘭山一帶的岩畫畢竟是十分豐富的，除了人面形之外還有許多其它圖像。特別是小西伏溝的岩畫表現動物更為出色，在一斷裂的石崖上，密密麻麻，橫橫豎豎，刻滿了五十幾個動物，形象準確而生動，那些野牛、野馬、駱駝、大頭羊，寥寥數筆，躍然壁上。（圖版120—122）

往西，我們可以看到新疆的岩畫。新疆岩畫發現較早，本世紀二十年代的中（國）瑞（典）西北科學考察團，已在天山和庫魯克山發現岩畫。現在我們在新疆的阿爾泰山、天山、昆侖山三大山脈及其支脈的各山口，都發現過許多岩畫。新疆可能是中國岩畫最為豐富、也是最複雜的地區。東部的巴里坤一帶沿天山的各個山口，據說幾乎每一個山口進去都可以發現岩畫。阿勒泰是天山以北最為豐富的地區，這裏的岩畫顯然與歐亞大草原上發現的岩畫有着直接的聯繫，有的鹿的形象（圖版76），有着許多卷曲的鹿角，與外蒙古地區發現的鹿石圖像完全一致。

庫魯克山西起庫爾勒，向東綿延於疏勒河之北，南臨羅布泊，北連焉耆與吐魯番盆地，恰當新疆的中部。沿着彎彎曲曲的興地河穀走了十多里路，在河穀的左手，可以看到在一百多米高的懸崖峭壁下面，覆蓋着許多岩刻，左右之間最遠的可能有五十多米，最主要的是中央一組（圖版78—86）。這一組裏混雜着許多畫面：一個牧人放牧着一羣駱駝，其中一匹躺在地上，另一個牧人高舉雙手飛奔，好像要把躺在地上的駱駝趕起來。另一幅畫面，是一個牧人騎馬放牧，前面走着三、四匹馬和一些山羊，背景是兩棵大樹，枝葉繁茂，樹後露出半個太陽，放射着光芒。畫面結構勻稱，層次分明，是中國岩畫中極為少見的一幅優美的風景式作品。（圖版77）

南方岩畫最有代表性的是在雲南和廣西。

雲南滄源崖畫在靠近緬甸邊境的阿瓦山區，已發現十個岩畫點，有的岩畫點包括幾十個、甚至幾百個人物或動物的圖形。題材內容有圍獵、戰爭、舞蹈、村寨，並出現水牛、猴子等南方常見的動物。有一幅《村落圖》畫了一個圓圈代表村寨，裏面有幾十座干欄式房子，圓圈外面有幾根彎彎曲曲的綫條，好像高高低低的山間小路，路上挨個兒畫了很多人，有的扛着東西，有的驅趕着豬羊之類的動物，從四面八方方向村寨走去。這幅岩畫場面較大，把南方山區村寨的情況描寫出來了。另一幅被稱作《圓舞圖》的（圖版196），五人站成一圈，踏步舉手而舞，頗似今天西南地區少數民族的舞蹈。畫法上，五人呈放射狀倒向四周，像是一朵盛開的鮮花，采用的是後來美術史家們所說的垂直投影畫法。這些作品由於表現了先民們的日常生活和風俗習慣，引起研究者的廣泛興趣。

除了滄源之外，雲南發現岩畫的還有耿馬、怒江、元江、路南等等，文山州麻栗坡縣的大王崖，畫有一對大幅裸體的《保護神像》，用紅、白、黑三色繪成，畫法較其它岩畫為細膩。（圖版 218）

廣西左江流域現在已發現岩畫點八十多處，絕大多數是在江水拐彎、流急灘險的絕壁上，規模最大的是寧明縣的花山，這裏的崖壁畫長達二百餘米，高約四十餘米，圖像多達一千八百多個，布滿如此巨大的凹凸不平的崖面上。人物均作裸體，雙手向上伸張，雙腳向下叉開，是一種原始的舞蹈姿勢。周圍畫了一些動物、銅鼓、銅鑼之類，還有太陽的形象。畫中出現少數人形高大，腰佩環首刀的，當是部落的首領。關於左江流域崖壁畫的內容，曾有過種種解釋，或為凱旋的慶典，或為狩獵的歌舞，看來，先民們爬上數十米高的懸崖上去，冒着生命的危險，決不會只是為了藝術的欣賞，而是有着強烈的功利目的。從現存的岩畫的位置看，多在沿江懸崖處，最大的功能應當是鎮水，因為水患是左江沿岸最嚴重的自然災害，作畫鎮水，表現出先民們對自己力量的覺醒；畫面人物眾多，同樣的身姿，相似的手態，密集而重複，體現着羣體的精神和感情，充滿着原始的英雄主義。（圖版 220—231）

中國岩畫除了南北兩大系統之外，東南沿海地區的江蘇連雲港、福建華安仙字潭，臺灣萬山以及香港等幾個岩畫點卻自成體系，它們都有着抽象性、想象性和符號性的共同特征。南方的岩畫是用紅色塗繪的，北方的岩畫則都是磨刻的，東南沿海的岩畫也都是磨刻的。

江蘇連雲港市將軍崖的岩刻，刻的大都是星相圖和神靈像一類的東西（圖版 236—241）。有一組是十個大小不等的、沒有身軀的人面像，長在一株株禾苗上。人面像與地面上的禾苗相連，均無耳朵，猶如植物結出來的果實。長長的禾苗又生長在泥土之中，這似乎反映出原始農業和人類生命的不可分割的聯繫，和古代東方民族對土地、農業的崇拜和依賴。這類岩畫采取的則是抽象化的表現手法。

臺灣海峽兩岸都發現了岩畫，風格也有某些相似之處。福建華安的仙字潭石刻，自發現以來，一直被認為是一種古文字，或以為是鎮壓深潭惡魔而刻下的咒語，或以為是記錄一次征戰的史詩。但細看石刻，既有人面像，也有舞蹈人形；那舞蹈人形與廣西左江崖壁畫相類似，只是抽象成分更多，骨架特征更突出，岩刻中這種基本形重複出現，形態動作整齊規範，達到了完全的程式化，形成了一種界於文字與圖畫之間的東西。（圖版 242—253）

—— 魯迅說過這樣一段話：

—— “畫在西班牙的亞勒泰米拉(Altamira)洞裏的野牛，是有名的原始人的遺迹，許多藝術史家說，這正是‘為藝術而藝術’，原始人畫着玩玩的。但這種解釋未免過於‘摩登’，因為原始人沒有十九世紀的文藝家那末有閑，他的畫一只牛，是有緣故的，為的是關於野牛、或是獵取野牛、禁咒野牛的。”

岩畫在世界各地分布很廣，作品或為宗教性的，或為記事性的，都是“原始人”有所為而作的。至於中國各地發現的岩畫，其內容含義也是多種多樣的。

中國岩畫的內容豐富，題材廣泛，涉及到了那個遙遠時代的許多方面，其中有三種主要的類型：一是類人面像，它同原始宗教信仰有直接的關係，描繪的大概是神靈的圖像，是作為宗教活動的對象而出現的。這類岩畫主要集中在內蒙古陰山和寧夏賀蘭山一帶。二是狩獵遊牧的內容，往往以描寫動物為主。那些描繪動物的活動，被認為可以藉此獵獲到很多的野獸。這種類型的岩畫，以內蒙古草原和新疆天山

南北地區最爲突出。三是南方各地的岩畫，大都是當地古代少數民族的祭祀和巫術等方面的內容，廣西、雲南兩地的岩畫可爲代表。

(一) 類人面像岩畫，在世界各地都有發現。中國類人面像岩畫以其數量之豐富，風格之多樣，在世界人面像岩畫中占有十分顯著的位置。那些奇異而怪誕的形象，反映了一個未知的精神世界；極富想象力的創造，與洋溢於畫面的歡樂和悲哀，使這類岩畫意味無窮，令人不由得沉入對那久遠的過去的冥想之中。

中國東南沿海地區曾發現多處人面像岩刻，但數量最多的還是發現於北方。類人面像大都刻於邊遠的叢山中，偏僻的深穀里，高聳的懸崖邊和直插雲天的峯頂上。在內蒙古陰山烏斯台溝，有兩座相峙而立的懸崖，遠看好似宮殿的兩扇大門，許多類人面像就刻在這兩側灰白色的岩石上。崖前有一塊開闊地，大約是當時氏族或部落奉獻犧牲，舉行祭祀的地方。

中國類人面像岩畫的類型有：無輪廓型、半輪廓型、全輪廓型和頭飾型。一般說來，無輪廓綫的人面形創作的年代最早，有部分輪廓綫的人面像稍晚。由於我國在新石器時代，人面形圖案廣泛地出現於陶器，骨器和玉器上，許多學者認爲人面像岩畫亦當屬新石器時代，但有些可能要晚一些，尤其是繪有頭飾的人面像，越來越寫實，越來越具有人情味：在這里古代的信仰和後世人們的生活方式聯系在一起了。(圖版42)

(二) 動物是古代岩畫的基本題材。在內蒙古的陰山和烏蘭察布岩畫中，表現動物的約占全部岩畫的百分之九十以上。在甘肅的祁連山和黑山；在青海湖畔的哈龍溝和黑山舍布齊溝；在新疆的阿爾泰山和天山南北；在寧夏賀蘭山的諸山口，已發現的岩畫中也大多是描寫動物的。南方的廣西、雲南、貴州、四川等省區的岩畫，以描繪人物爲主，但動物形象也不少。

作爲狩獵游牧民族的衣食之資和崇拜對象的動物，對獵牧人來說，了解它們的習性，掌握它們的規律，是性命攸關的大事。描繪動物形象，不斷地誘發人們對於狩獵、游牧生活的回憶和聯想，激發人們對動物的佔有慾望；孩子們還可以從圖像中認識動物世界，直接起到傳授知識的作用。同時，在世界範圍內，動物岩畫還具有宗教的涵義，對動物的崇拜可以追溯到遙遠的古代，大多數動物岩畫都可能具有模擬巫術的意義。在岩畫附近舉行祈禱儀式，既安撫被殺動物的靈魂，並能爲獵人再次取得狩獵的成功給予保證。

(三) 岩畫中描繪當地習俗內容的作品格外富於情趣，特別是與祭祀活動有關的岩畫最多。

北方草原的古代岩畫，有許多狩獵、游牧場面的描寫，并有穹廬、毡帳、車輪、車輛等日常器物。南方岩畫反映的習俗，以各種祭祀活動爲多，諸如拜日、祭天、祈求豐收，供奉犧牲等。江蘇連雲港將軍崖有一幅相當規模的日月星辰圖象，想來此處當是原始先民祭天的場所。與此毗鄰的一幅許多長在禾苗上的類人面像，可能是爲祈求豐收而作的穀神的偶像。(圖版236)

雲南滄源崖畫中，那些狩獵的畫面，其中總少不了頭飾長羽，臂下繪有翅膀的巫師出現，他們正是在爲狩獵而施行巫術。滄源崖畫所繪的太陽，也賦予神的威力：一個太陽四周放射着幾束光芒，中央一人雙臂平伸，一手持弓，一手持短兵器，雙足立於太陽的光環之外。在這太陽神圖像的右側，一位頭飾長羽的巫師，對着太陽進行祭祀活動。(圖版216)

在所有的祭祀題材的岩畫中，廣西左江的花山崖壁畫，以其人物之衆多，氣勢之壯觀，堪稱全國之

冠。在數千平方米的崖壁上，一千多個人物，一律高舉雙臂，蹲踞兩腿，他們虔誠地奉獻犧牲，又狂熱地手舞足蹈，其目的在祈福免災。岩畫在沿江水流轉彎的陡峭懸崖處，畫前有一塊開闊地，以便舉行祭祀活動。遙想昔日的盛況，將是狂歌歡舞的人羣與岩壁畫上的形象相呼應，那水聲、人聲、風聲、鼓樂聲交織在一起，响徹江濱，震撼山穀，而崖壁畫正是當日祭祀活動的真實寫照。（圖版221—223）

從上面三種岩畫的題材內容看，或許可以說，大多數岩畫都可能具有巫術或宗教的意義，只有少數被認為純粹是世俗的。岩畫中那些舞蹈場面和雜技表演一類的日常生活表現，也與某種祭祀的典禮有關。今天世界各地的原始民族仍然還把塗繪和刻鑿圖像，作為施魔法的一種方式，尤其是施狩獵的魔法。因此在有些岩畫中，出現了身上中箭的或中槍的，受傷的或殺死的動物，這岩畫並不是“為藝術而藝術”的。在戰爭之前畫一幅凱旋圖，被認為可在即將到來的戰爭中取得勝利；畫上人物倒地，將使敵人真的死亡，這是原始宗教中的模擬巫術的產物。岩畫中描繪兩性生殖器，甚至交媾的畫面（圖版71），當與祈求豐產有關。有些作品則是某個重要儀式或重大事件的記錄，同時也有誇耀自己和鼓舞士氣的作用。比如描寫狩獵或戰爭的圖畫，既可以是記錄某次狩獵或戰爭的事件，也可以表現自己的英武和勇敢；描繪集體舞蹈的人羣，既可以記錄某次重大的儀式，又可以表現部落的繁榮和昌盛。有些岩畫刻在交通要道之處，如新疆皮山縣桑株鎮岩畫，就刻在越過昆侖山通往印度克什米爾山口通道旁邊的一塊岩石上，大約與牧羣遷徙和交通路標有着直接的關係。也還有許多圖像的含義，特別是那些抽象的圖案和符號，我們還沒有搞清楚，某些我們現在認為虛幻的東西，對當時的作者來說，都具有真實的內容。總之，岩畫由於所表現的東西，具有某種重大意義，在文字產生之前，它在原始人社會生活中處於舉足輕重的地位。

#### 四 古代岩畫的內容含義是複雜的，需要多方面的考證和研究，同時在藝術形式方面也有許多值得探討的東西。

岩畫作為以審美方式把握世界的藝術，要以其藝術、其美打動人心。所以進行岩畫創作要有發展了的技巧，要有大量的觀察和長久的練習，它是人類體力的和精神的辛勤勞動的結果。人們在長期的實踐中，把繁蕪的、駁雜的、混亂的、過分的、臃腫的東西去掉，並將自己的感受訴諸美的物質形式，才能產生藝術，才能產生岩畫。

中國岩畫地域分布廣闊，延續年代很長，不可避免地會出現地區的差異性，甚至出現某些互相矛盾的特點。但是，當我們把那些藝術形式上共同的特征結合起來的時候，仍然可以形成一個統一的整體。總括起來大約有如下幾點。

（一）岩畫在構思上有着一種天真的特點，反映出人類童年時代某種幼稚的意象和美好的願望。原始的簡樸隨處可見。

岩畫往往是一些互不關聯的圖像，描繪的大多是孤立的、個別的客體。民族學的材料表明，內蒙古的鄂倫春人的敖魯古雅一支，直到晚近，對自己的馴鹿羣還是數不清的，但對每一只馴鹿卻都分別有着鮮明的個體印象，所以他們能夠立即認定哪一只馴鹿丟失了。這種智力的發展狀況與岩畫上述的構思特點是相一致的。

再如，四川珙縣岩畫中，有一幅畫了一個人用繩子拉着一條大魚，而另一條大魚則從相反的方向逃

跑了，而那條被捉住的大魚，甚至比那人本身還要大。毫無疑問，是作者希望能抓到這樣的大魚吧。陰山的一幅岩畫描繪了狩獵場面，兩個獵人在那里拉滿了弓，瞄准着箭，一支箭正中岩羊的頭部，另一支連着岩羊的胸口，兩支箭都直對着要害部門命中了！當作者想要表現駱駝巨大的體魄時，就畫了一只小動物在它的脚下（圖版31），當作者想要展示老虎的雄威時，又畫了一只動物正在被那老虎吞食着。顯然，這里有着隨時代的變化而不斷發展的美學意識，但共通的，則是，作者都那麼盡情地抒發着自己天真的願望！

（二）北方狩獵游牧民族對草原動物有着特別銳敏的觀察力。內蒙古和新疆的岩畫中出現過許多奔馳的野山羊，而雲南的滄源崖畫却特別善於畫猴子，其中有一幅，上面畫了一根綫，高低曲折象征着山巒起伏，山上畫上一排猴子，凡是往上爬的猴子尾巴都是向下耷拉，凡是往下爬的猴子尾巴都是向上翹。這說明作者對猴子的生活很有一些觀察體會，畫出來的形象很符合猴子的習性；因為阿瓦山上的猴子是很多的。所以，古代岩畫中的動物圖形，動作強烈，看起來富於變化，強健，充滿着活力，而且生動逼真，或引頸長嘶，或回首自顧，或跳躍騰空，不僅形似，兼及神似，可說是千姿百態，栩栩如生。

從這些岩畫看，或許可以說，寫實總是藝術的主流。原始人由於勞動和生活的需要，培養了他銳敏的觀察力，這種觀察力反映在藝術上，寫實的自然主義就成了他們創作的�主要傾向。古今中外的藝術，不管如何千變萬化，寫實總是最基本的方法。這并不排斥藝術家可以馳騁自己的想象力，可以運用寓意象征等多種多樣的手法；但只要作品的形體不脫離寫實的基本輪廓，所塑造的形象人們是可以看得懂的，是可以通過視覺感受領悟其意圖和產生聯想的。

古代岩畫以自然主義為主要風格，但抽象主義卻是自然主義的孿生姊妹，有些地方甚至出現得更早。

在中國南北各地的岩畫點，幾乎都可以發現一些抽象的點、綫、溝槽等所組成的符號和圖案。藝術家所採用的題材，所要表達的思想，對於不明箇中道理的人是毫無意義的，想從這里尋找現實的圖形也是不可能的。

有人認為抽象藝術是人類頭腦睿智的進步。但大多數事實表明這些圖形符號有着魔法的意義。北美丘馬什人岩畫中的符號，是想藉此得到控制某種可怕的力量或神秘的現象。如同心圓的圖案，有人認為是至日的記號，彗星圖樣可能是對天文現象的記錄。

中國東南沿海的幾個岩畫點，都有着複雜的抽象圖案，福建華安仙字潭的岩刻，圖形既抽象化，又綫條化，一直被認為是一種少數民族古文字。江蘇連雲港各種各樣的符號：點、綫、圓、同心圓等，有的像銀河星雲的圖案，有的組成為一幅畫面。臺灣和香港也發現類似的圖案，香港大廟灣石刻還有用曲折的單綫組成的所謂“海盜圖”。要分辨這些圖案和構圖的含義是困難的，胡亂猜測是既不可能，也不明智的。把這種風格認為是今天抽象藝術的鼻祖，當然還需要充分的證據；但自然主義和抽象主義的圖案，從藝術誕生之日起就一同出現了，這則為大量的原始岩畫所証實。

（三）從造型的角度說，岩畫有一個共同的特征，不管是構圖，還是形體的塑造，都采用平面造型的方法。

從構圖上說，岩畫即便是組成一幅畫面，也經常是一個個圖形的重疊，沒有前後的空間關系，沒有近大遠小的透視關系。有的畫面人物雖有大有小，但并不是考慮透視的結果，而是由人物的社會地位決定的。廣西左江流域的花山崖壁畫，大的人物均作正面形式，屬酋長或巫師之類，側面人物畫得較小，

屬一般羣衆，但所有人物的姿勢卻只是一種。同樣的姿勢反復重疊，密密麻麻地排在畫面上，沒有透視，但構圖飽滿，場面宏大，精力充沛，氣氛熱烈，同樣可以達到較高的藝術水平。

在形體塑造上，平面造型只有兩度空間，即上下和左右，却沒有前後這一度空間。岩畫基本上是塗染出或敲鑿出的平面圖形，北方的岩刻，圖像外形規整，形式感很強；南方岩畫多用紅色在岩壁上直接塗染，形象呈剪影效果。不管是塗色也好，或是鑿刻也好，都是一種平面的造型手法。

岩畫的圖形雖然是平面的，但由於充分利用剪影效果，却有很強的表現力。畫法簡單而聰明，關鍵在於抓住物象的基本形，這是古代岩畫家在塑造形體方面的一個秘訣。比如雲南滄源崖畫，它把人物的軀干部分都歸納成三角形，不管是正面、側面，或是別的什麼姿勢，都先畫一個三角形，上面再安上一個頭，旁邊畫兩只手，下面畫一雙腳。人物的姿態和運動，完全是根據頭、手、腳的安排而表現出來，畫面既有統一的形式感，又富於變化。這種方法是把人體結構簡化到不能再簡化的程度，很聰明，很方便，又很容易掌握。因為岩畫主要是抓基本形，絕大部分是五官也不畫的，可是人物的形態很生動，尤其是動物的形象更是特別生動。

簡單說來，一個是平面塑造，一個是抓基本形，這是岩畫在塑造形體方面兩個很顯著的特點。這是一種粗獷的藝術手法，沒有細節的刻劃，甚至沒有遠近空間關係，也沒有配景。純以大自然風景為對象的岩畫，似乎尚未發現過；就是在物象之外，稍微襯托以周圍的地面或其它景物的作品，也是很少見的。雖然如此，岩畫同樣可以將動物的奔跑，人馬的騎射等種種生動的場面，都展現在崖壁上。

(四) 岩畫製作的方法，由於地形上和氣候上的巨大差異，自然地影响到材料和工具的選用和製造。使用不同的工具和材料製作出來的岩畫，效果各異，形式美感有別。中國岩畫主要採用刻與繪兩種製作方法。南方岩畫大都使用紅色礦物質顏料，採取塗繪的形式，如廣西、四川、雲南、貴州等省區。鑿刻岩畫則分布於我國北方和西北，如內蒙古、新疆、青海、甘肅、寧夏等省區，還有東南沿海的江蘇、福建、臺灣、香港等地。

鑿刻，通常是指去掉岩石表面暗色的岩曬，露出較亮的原始層的方法。畫面猶如一張照相負片，亮的圖像出現在暗色的背景上。圖像由簡單的或重復的綫條構成，或去掉輪廓里全部或部分的岩石表面，以形成剪影的效果。方法可以是多種多樣的。藝術家可能用打磨了的尖角燧石器琢出圖案，也可用石斧或鑿子進行輔助。另外也有用石塊磨掉或擦去岩表的覆蓋物，或再深深地刻進岩石中去的。總之，“鑿刻”這一術語，是很難包括史前藝術家製作的全部技法的。這只是一個簡化了的術語，通指各種岩刻的方法，以便與顏料塗繪的方法區別開來。

南方的塗繪岩畫，幾乎都是用紅色畫成的。一是赤鐵礦為天然的紅色顏料，各處容易找到。二是紅顏色耐久醒目，藝術效果強烈。還需提及的是，不管在中國，還是在歐洲，原始人類的裝飾品也都喜歡使用紅色。原始民族喜歡紅色，除了美學的觀念外，大概還有宗教的觀念存在，從他們看來，紅色是呼喚生命的。

南方岩畫繪製在露天里，色彩是單純的紅色，紅色畫面與大自然的綠色形成對比，造成萬綠叢中一點紅的藝術效果，以大自然為背景，又與大自然渾然一體。這種岩畫如果採用複雜的顏色，不僅不能突出形象，反而會模糊了形象。它不需要如實地再現自然，而要重點突出表現自然，所以色彩追求的是單純對比的形式美。

總括起來，岩畫的藝術特征是：把對於生活的敏銳的觀察力，和藝術上粗獷的手法渾然一體地結合在一起；在這些粗製的圖形中，卻能描繪出生活的真實，顯示出活躍的生命力。而這些往往是後來許多高級藝術，刻意追求所得不到的。

**五** 對於任何一個岩畫點都可以提三個問題：(1) 岩畫作者的來源，(2) 岩畫內容的意義，(3) 岩畫製作的年代，它的絕對年代和相對年代。如果將這三個問題的答案綜合起來，我們就可以對這個岩畫點有一個基本的了解了。

這裏的第二個問題，我們在前面已經提到了。至於第一、三個問題，岩畫製作的年代和族屬，則是岩畫研究中的兩大難題。雖然在很久以前，中國的古典文獻中就已經著錄過岩畫的存在，但對於岩畫的年代和民族的探討，至今仍是岩畫研究中的新課題。岩畫是人類早期最感人的藝術之一，也是最複雜的藝術之一；因為它產生在各種各樣的心理狀態之下，出自各不相同的民族之手，而且岩畫點遍及全國，時間的跨度又估計有數千、上萬年。

要確定岩畫製作的準確年代是不易的。目前我國採用的斷代手段，主要有器物對比法，動物種屬推斷法，碳十四測定法，孢粉化石考証法，藝術風格比較等等。總起來是依據岩畫作品的題材，以及所採取的形式來進行考慮。題材的分析，包括畫中器物的比較，動物種屬的出沒；形式的考慮，包括特定的形式導致圖像基本風格的發展。風格是一定文化時期的特殊形式，在一定的文化或文化期中才出現特定的風格，所以風格又往往能作為探討任何藝術製作的時間、地點的間接依據。對於岩畫的斷代也是如此。

岩畫的題材，是作者的社會生活和所處的自然環境的反映，不同時代由於地理環境和氣候條件的差異，與人類共存的動植物也有差異，不同時代人們所使用的器物以及服飾等也各不相同，又由於各個時代意識形態不同，反映在宗教信仰上所崇拜的偶像也有所不同。

在我國北方草原上，大約距今一萬至六千年前，動物羣落中是駝鳥和大角鹿尚在活動的時期。內蒙古磴口縣格爾敖包溝岩畫中，有七只駝鳥，作昂首佇立狀。畫面上方兩只駝鳥，其前有一個無輪廓型的人面像，下面又有五只駝鳥，其間又刻了一個人面形，人面形的兩只眼睛打破了駝鳥的身軀，應是後來鑿刻上去的。在我國北方，幾乎所有的舊石器時代晚期遺址中都有駝鳥化石，但在新石器時代遺址里却未曾見過。能夠証實陰山岩畫上限年代的還有大角鹿的圖像。內蒙古烏拉特中旗韓烏拉山的大角鹿岩刻，其角甚大，角上部呈扁平形，伸作手掌狀。這種大角鹿的出現是在更新世早期，距今約一百多萬年，大約在更新世晚期，即距今一萬年前就已絕滅了。此外，如在甘肅省肅北縣祁連山岩畫和青海省剛察縣巴哈毛里溝岩畫中，都發現了大象的圖形(圖版148)，而這些地區大象在一萬年前也已滅絕了。所以，根據動物種屬出沒的分析法，把我國北方岩畫的上限推至一萬年前大致不誤。

關於南方岩畫的斷代，學者們作了許多研究，根據岩畫的題材，器物對比法，來推算年代也已取得了很好的成果。滄源崖畫中的某些題材，我們可以從南方出土的其它文物中看到。比如，人物羽毛的頭飾(圖版199)，手持盾牌的武士(圖版211)，干欄式建築頂上裝飾着一對木鳥等(圖版207)，都可以在雲南石寨山出土的銅鼓紋樣中發現。圖形相同，表現手法也近似。石寨山青銅文化最發達的時代，應在戰國至西漢，即公元前五世紀至公元一世紀，雖然其起源更早，但有以上紋飾的銅鼓大都屬於這一時期。



這就為滄源崖畫的年代提供了一個可資比較的綫索。

廣西左江的花山崖壁畫中的一些器物，同樣提供了年代學上的比較依據。一種帶環形把手的刀，即所謂“環首刀”(圖版227)，一種角狀鈴，即所謂“羊角鈕鐘”，這些器物在考古發掘上都曾出現於廣西，並已知其年代。尤其是銅鼓(圖版228—230)，在花山崖壁畫中很多，也已知其最初進入該地區的大致時間。再參照碳十四測定覆蓋畫面的鐘乳石標本數據，綜合起來可以推定崖畫的年代，大抵作於戰國至漢這一時期。所以，花山崖壁畫與滄源崖畫的年代相近，距今約二、三千年；而江蘇連雲港將軍崖岩畫的年代則要比較早一些，可以推算到距今約五、六千年。

在連雲港將軍崖岩畫點附近，曾發現新石器時代遺址多處；圍繞着岩畫點的這些遺址和出土器物，可作為探索岩畫年代的參考。再從題材分析方面看，岩畫的人面像，形象怪異，似人非人，似鬼非鬼，與彩陶上的紋飾比較卻有許多極相似之點。頭上的尖圓頂和三角形尖頂的飾物，和半坡出土的彩陶上的人面頭飾作風相似。人面像尖頂飾的沿部，刻有上下相對成菱形的複綫三角紋，這在龍山文化和大汶口文化的陶器中可以看到，也是當地新石器時代中常見的紋飾。這些飾紋的相同，當然對推斷岩畫年代有重要的意義。問題還不止此。根據古代典籍和出土文物的辨析，今連雲港一帶古代稱為“少皞之墟”，春秋時屬郟。他們的一部分歷史通過傳說轉引在《左傳》、《國語》、《世本》等古典文獻裏。大汶口文化被認為是少皞文化，年代約相當於傳說中的黃帝時代，碳十四測定為距今五、六千年。這些資料也為連雲港將軍崖岩畫的年代提供了有意義的依據。

以上關於岩畫年代的推斷，主要根據題材分析的方法，至於藝術風格、藝術樣式的探索，以解決岩畫的年代和起源，目前在我國學術界尚未充分運用。但風格是一種深層的文化積澱，包含着深厚的廣闊的社會內容，它的形成決非一朝一夕之功。它意味着單獨的或成組的岩畫中的某種不變的形式，有時是不變的主題、題材和表達方法。每一種風格都是一定文化期所獨有的，反過來，在一定的文化或文化期也可以有某種風格或某種風格的有限範圍。這樣，風格也可以單獨作為探討任何藝術作品的起源、年代、地區的依據了。

北方草原岩畫的早期風格，據有關同志的研究，以原始的自然主義為代表，寫實性很強，往往追求對象形態的逼真。而且由於作者對於神和巫術的崇敬，製作岩畫被看作是很大的榮譽和神聖的義務，藝術家們工作認真，精心鑿刻，鑿點勻稱而緊密，刻紋深入且平滑。此後岩畫風格漸趨於程式化，再向前發展便走向更多的符號化。古突厥文的字母，便是由符號化的動物形象逐漸演化而成的。後來岩畫風格又出現了“返祖”現象，再向寫實化發展，再次出現追求形似、模擬對象的作風。但這時的作品很粗糙，給人以存貌失神的感覺，製作上也草率敷衍，很不認真。這是因為隨着生產的發展、社會的進步，人們對神的迷信程度有所減弱，不再像從前那樣認真地從事製作了。鑿製的圓坑，大而稀少，時深時淺，有的甚至越出圖案範圍，落到形象之外去了。而且鑿刻後也不再磨擦。晚期又出現使用金屬工具來雕刻細綫條的新方法。從以上的情況看，岩畫風格的發展又取決於許多方面，除了工具之外，還有宗教、信仰、美學標準等等。