

中國美術分類全集

中國岩畫全集

南部岩畫(一)



中國岩畫全集編輯委員會 編

中國美術分類全集

中國岩畫全集

4

南部岩畫
(一)

圖書在版編目(CIP)數據

南部岩畫.1/《中國美術分類全集》編委會編著.
沈陽:遼寧美術出版社,2006.12

(中國岩畫全集)

ISBN 7-5314-3711-2

I.南... II.中... III.崖畫-作品集-中國-現代
IV.J228.9

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2006)第 151637 號

中國岩畫全集 4

南部山石畫(一)

編輯出版發行

遼寧美術出版社

沈陽市和平區民族北街二十九號

人民美術出版社

北京市東城區北總布胡同三十二號

黃復盛 王 嶸 劉士忠 管 維

黃復盛

北京百花彩印有限公司

新華書店總店北京發行所

二〇〇七年十月第一版第一次印刷

開本 889 毫米 × 1194 毫米 1/16 印張 25.75

印數 0001-1200 ISBN7-5314-3711-2

定價 380.00 圓

E-mail:lm1945@yahoo.com.cn
http://www.lnpgc.com.cn

E-mail:renmeifaxing@188.com
http://www.renmei.com.cn

中國美術分類全集·中國岩畫全集編輯委員會

主 編 陳兆復

副主編 蓋山林

林瑛珊

林 陽

范文南

編 委 王炳華

杜鳳寶

李洪甫

李福順

吳成槐

邱鐘侖

林瑛珊

林 陽

范文南

高志孝

楊天佑

蓋山林

劉士忠

本卷
主編

陳兆復
李洪甫

中央民族大學
淮海工學院
教授

凡例

- 一 《中國岩畫全集》係《中國美術分類全集》之組成部分。本類全集共分爲五冊。北部岩畫卷：黑龍江、遼寧、內蒙古、山西；西部岩畫卷（一）：寧夏、甘肅、青海；西部岩畫卷（二）：新疆、西藏；南部岩畫卷（一）：廣西、貴州、江蘇、安徽、福建、臺灣、香港、廣東、澳門；南部岩畫卷（二）：雲南、四川。
- 二 本卷爲《中國岩畫全集》第四冊南部岩畫卷（一）。本卷主要內容分爲三個部分：一爲專論；二爲彩色圖版；三爲圖版說明。
- 三 爲方便國內外學術界讀者，中文版全部用繁體字排印。

論 文

鬼斧神工輸技巧 懸崖百丈遺宏圖

——廣西岩畫述略

邱鍾倫 陳遠璋

一

岩畫是古代人類常用的藝術形式，它的發現點已經遍及世界各地。廣西自戰國以來，岩畫藝術先從左江地區興起，繼而在右江乃至桂中地區都有所發展。其中以寧明花山為代表的左江岩畫群，以其一致的風格，被統稱為『左江岩畫』。而後發展起來的右江及桂中岩畫，與左江岩畫風格相異，時代也不同，為便于區別，稱之為『右江（桂中）岩畫』。這些地區的岩畫雖歷經滄桑，經過了漫長的歲月，却依然色彩鮮明，清晰耐觀，令人驚贊不已。一幅幅古樸的岩畫，繪在人迹罕至的懸崖絕壁之上，留下了令人目眩矇矓、疑惑難解之謎。

廣西的古代岩畫藝術，從內容到形式都形成了自己的獨特風貌。它的發展按其分布地域及時代，大致可以劃分為兩大階段，即左江岩畫和右江（桂中）岩畫發展階段。

左江岩畫主要分布于左江流域及其支流明江、平而河、桃城河流域沿岸及其附近的奇峰石山的斷崖峭壁之上。目前已發現七十六處岩畫地點（以有繪有岩畫的一座山為一處岩畫地點），涉及憑祥、大新、寧明、龍州、崇左、扶綏六個縣（市），連綿二百多公里，地域十分寬廣。

左江岩畫是顏料畫，用赭紅色顏料塗繪而成。作者用毛、草之類軟物體製成『筆』或『刷』，蘸上顏料，在峭壁上塗繪出人或物的輪廓圖像，產生了近似『投影』或『剪影』的藝術效果。其作畫的工具碩大，筆法蒼勁，造型粗獷，變化不多，形成了左江岩畫單調笨拙，然又古樸雄健的氣質和外貌。那些看來如同投影般貼在岩壁上的畫像輪廓，看不出矯飾的刻畫和加工痕迹，也沒有展現更多的情節，祇存在平淡古樸的輪廓外觀，不免給人以粗拙、笨重之感。但恰是這些簡化的輪廓，通過其所具有的剛勁筆法，古樸粗獷的造型，簡單的畫面，神秘的意境，加之滔滔江水、奇峰絕壁的襯托，使得古樸粗獷的岩畫得以不受束縛而更具雄闊的氣勢。左江岩畫體現出創作者含蓄深沉的思想和意念，使紋絲不動的圖形顯示出強烈的動感及活躍的生命力，造就了古樸、壯闊的左江岩畫。

左江岩畫分布地域廣泛，是我國南方規模最大的岩畫群，就每一個地點的岩畫而言，都可稱巨幅浩作。以著名的寧明花山岩畫為例，其範圍縱四十米至五十米，橫一百七十米至二百一十米，在巨大的石壁上，布滿了近一千九百個圖像，令人眼花繚亂。又如龍州棉江岩畫（又稱龍州花山岩畫），畫面連綿近百米，有各種圖像三百多個。從局部觀之，一幅完整的圖畫就可達二十米至三十米，亦可稱大觀之作。同時，岩畫的圖像碩大，一般人像身高在〇·六米至一·五米之間，如扶綏蠟燭山岩畫，最大的人像高達三米，一般高二米左右，較之國內外其他地區的岩畫，可譽大巫之名。這些巨大的人形，為左江岩畫雄偉、磅礴的氣勢添輝增色。左江岩畫以其宏大的規模著稱，又構成了左江岩畫的一大特色。

左江岩畫是人像岩畫，那些或單個或成組的人像，布滿了整個畫面，使岩畫成為人物活動的舞臺，成為左江岩畫的顯著特點。

岩畫人像以裸體為特徵，主要刻畫了人物的兩種基本姿態，即正面和側身兩類人形。凡正面者，兩臂向兩側打開，曲肘上舉，雙腿亦開如臂，膝以下彎成半蹲式；側身者，多雙臂自胸前伸出，曲肘（或不曲肘），兩腿亦朝前邁，曲膝半蹲，顯示出形式上的嚴密約束和規範化的特徵。這些人像或單個，或數個，或成群，充滿畫面，構成一幅幅神秘的圖畫，給人以莊嚴深沉、神秘怪異的意境和情感。

一一

左江岩畫創作意識及技巧的一致，使岩畫的風格一脉相承，彼此猶如孿生兄弟般差別微小，加之本身又無標題文字及較早的記載。因而祇能從岩畫的創作技法及其反映的事物上，再結合考古學、歷史學、民族學、民俗學的資料，作比較研究，同時運用科學的測定，來確定其所屬的年代。

首先，從岩畫創作的技法特徵看，左江岩畫全部是用赭紅色顏料塗繪而成，筆調粗獷，輪廓概括，不講究顏色的枯濕濃淡，缺乏透視感，比例關係也很差，顯然還停留在對感知映像的塗寫時期，處於草創、幼稚的發展階段，反映了岩畫的原始性，這與世界各地原始岩畫的創作手法是完全一致的。

其次，岩畫中反映的事物，可為我們推斷岩畫的創作年代提供重要的依據。

人像：是左江岩畫的主體，主要有正面與側身兩種形式，採用平塗法繪製。嶺南地區亦有採取同樣手法創作的人像，有確切年代的見于湖南出土的越人青銅器中某些鳳字形鉞、靴形鉞的器身上亦有類似的正面人像，他們雙手作側伸平舉或曲肘上舉，腰間佩環首刀，①在創作手法上與左江岩畫如出一轍。據考證，上述青銅器為嶺南越人鑄造，後流入湖南的。鳳字鉞、靴形鉞都是越人流行于戰國時期的傳統兵器。此外，在越南北部的越池遺址發現的靴形鉞器身上的正面人像以及和平省發現的銅戈上鏤刻的兩個正面人像，與左江岩畫的正面人像尤為相像。這兩件青銅器均屬東山文化，年代約相當于我國戰國至秦漢時期。側身人像在越器圖案中，最早見于浙江鄞縣甲村邨家埭出土的春秋時代青銅鉞器身以及石寨山型銅鼓船紋上側身劃船、射箭人像；越南東山文化的青銅器紋飾中也發現了側身人像。②以上器物的年代大致相當于春秋晚期至西漢時期。

銅鼓圖像：左江岩畫中有不少圓圈，中心有太陽紋，兩旁有耳，有的還作懸掛敲擊之狀，據考證是銅鼓圖像，屬石寨山型鼓。③其上限是戰國時期，下限可到東漢。

羊角鈕鐘圖像：在左江岩畫中發現比較少但却是富有時代特徵的器物。實物主要出土于南方及西南地區戰國至西漢初中期墓葬。此圖像流行于戰國至西漢時期。

扁頸短劍：一種短小的銅質兵器，實物一般長不超過四十厘米，時代性很強，流行于戰國至西漢時期。

環首刀、長劍：考古發現已經證明，我國至少在戰國時期，南部及西南地區就已經使用環首刀和長劍了，而且佩帶環首刀或長劍的人像造型，已在嶺南越人戰國時期的青銅文化中發現。但其下限可延續到東漢時期。

綜上所述，有理由認定左江岩畫的創作年代應為戰國至東漢時期。另外，據北京大學考古系碳十四實驗室和地礦部岩溶地質研究所實驗室所進行碳十四測定的結果表明，壓在岩畫下面的鐘乳石外層年代為距今四千二百年；蓋在岩畫上面的鐘乳石內層年代為距今一千六百八十年，④與我們的論斷相吻合。

左江岩畫的繪製經歷了戰國至東漢這一漫長的歲月，所以它在畫面上所顯示出來的差異就不僅僅是岩畫內容的差別，而涉及整個岩畫發展過程中的時代差異。通過仔細研究，左江岩畫的發展大致可以分為早、中、晚三個時期。

早期岩畫：具有很强的寫實性，基本特徵是構圖完整，布局謹嚴，場面宏大，人或物的圖

像多，排列整齊，內容豐富，氣氛莊重而又統一和諧，能反映出現實生活中不同的活動場面，它具有以下幾個明顯的特點：

(一) 主要由人、銅鼓、馬、禮器、船、太陽、道路等多種圖形組成完整的畫面。

(二) 人像數量多，動作協調，間或利用線條象徵道路或地平面把人物聯起來。人像的頭飾較多樣化。在一個畫面中一般有正面和側身兩種人像。

(三) 在大多數畫面中，有一個或兩個身軀高大的正面人像處於畫面中心或重要位置，側身人像簇擁圍繞。正面人像通常是騎馬，佩刀、劍（或持刀、劍），頭飾羽。

早期岩畫的線條粗獷，畫面比較複雜，其中有騎馬人像、裸體人像，和考古中已有發現的銅鼓、羊角鈕鐘、扁頸短劍、一字格劍、環首刀等圖像。我們根據畫面上出現的這些器物分析早期岩畫的年代，大致是戰國至西漢時期。

中期岩畫：它既不如早期岩畫那樣場面宏大、內容繁縟，也不似晚期岩畫那樣符號式的單調。其具有以下幾個特點：

(一) 主要由正面人像組成，形態基本一致。側身人像、銅鼓、刀劍和馬的圖形在畫面中還有少量存在，其他圖形已絕迹。

(二) 每組岩畫畫面中的人數不多，但排列整齊、動作協調，部分地保留了早期岩畫中突出中心人物的特點。

(三) 畫面構圖比較接近，大都是數人列成一橫排。從畫面上較難看出其表現的內容。這些畫已帶有象徵性含義，表現出向正面人像符號演變的趨勢。可看作是早期岩畫向晚期岩畫的過渡。

這一時期的岩畫中，羊角鈕鐘、扁頸短劍均已消失，銅鼓、環首刀、一字格劍的圖像明顯減少，其年代約相當于西漢中、晚期。

晚期岩畫：已變為含有特殊意義的繪畫符號。具有如下特徵：

(一) 以正面人像作為符號獨立存在，側身人像已消失。

(二) 除極少數岩畫地點尚有刀、劍圖形外，其餘早期中期常出現的圖像均不存。

(三) 圖形相互間缺乏聯係，畫面單調，看不出所表現的內容。

由于在晚期岩畫中，極少數畫面仍保留環首刀、長劍，因此晚期岩畫年代的上限，可以早到西漢晚期。同時，又由于各種輔助圖像的消失，所以晚期岩畫的顯著標志是裸體人像。裸體

是當時左江地區的生活習俗。《史記·南越列傳》說：『且南方卑濕，蠻夷中間……其西甌、駱、裸國亦稱王』。據此可知，戰國至西漢時期，在南越之西（今廣東西部），居民有裸身習俗。按其方位，即今左江一帶。岩畫中的人像多裸體，這與文獻關於『裸國』的記載相吻合。左江地區裸體習俗消失于何時？文獻無明確記載。《後漢書·南蠻傳》記載：『凡交趾所統……項髻徒跣，以布貫頭而著之』。說明東漢時期交趾土著已有簡單布質衣着。三國時到過交趾、九真的薛綜，在談到交趾、九真土俗時，未見當地有裸體，唯有『日南郡，男女裸體，不以為羞』。⑤左江處中原文化與交趾、九真兩郡之間的要道，裸體習俗的消失當早于上述兩郡，至遲在東漢時期，裸體習俗已經改變。因此，晚期岩畫的下限不會晚于東漢。

三

既然左江岩畫是戰國至東漢時期的作品，那麼繪製岩畫的民族就祇能在當時活動于嶺南地區的民族中去尋找。我們知道，嶺南在戰國秦漢時期是百越民族聚居的地區。百越支系很多。在廣西到越南一帶的是西甌和駱越。關於西甌和駱越，《史記·南越尉佗列傳》載：『佗因此以兵威邊，以財物賂遺閩越，西甌、駱役屬焉』。顏師古注《漢書》曰：『西甌即駱越也。言西者，以別于東甌也』。其實西甌和駱越，不論從文獻還是從考古資料來看，都是百越中的兩個不同支，而不是一個支的不同名稱。西甌和駱越的地望，根據明人區大任《百越先賢志·序》說：『湘灘而南，故西越也，牂牁西下，邕（南寧）、雍（龍州、崇左）、綏（賓陽）、建（貴港）故駱越也』。又清人顧炎武《天下郡國利病書·廣東》也說：『甌在閩海中，郁林郡為西甌，今邕州（南寧）與思明府（寧明）憑祥縣接界入交趾海，皆駱越地也』。左江岩畫分布地點正好都在當時駱越人的活動區域之內，因此左江岩畫應是駱越人所作。

把左江岩畫看作駱越人的作品，不僅是因為其時代、地理上的吻合，還因為岩畫本身也充滿着濃郁的越文化味道。如前所述，左江岩畫正面或側身人像的造型，在出土的駱越青銅器紋飾中多有出現。人像頭部的髮式有短、披、辮、椎髻，主要裝飾物為羽毛等，無不與越文化有關，並且也在駱越青銅文化中找到了相應的實物。在岩畫中出現的羊角鈕鐘、石寨山型銅鼓、扁頸短劍等，都是越文化的典型器物，與駱越人的關係尤其密切。環首刀、長劍已有材料證明早為駱越人所用。鳥、犬、鹿等圖像的出現，反映了駱越人的信仰和意識形態，船圖則顯示了

駱越社會頻繁的水事活動。這些均與文獻記載相符，為我們判斷左江岩畫的繪製者為駱越人提供了可靠的證據。

四

分布地域如此廣闊，畫面尺寸巨大的左江岩畫群，究竟為何而作？創作意圖是什麼？這是一個令人好奇而又耐人尋味的問題。在二百多公里的範圍內，出現造型、筆調、風格一致的岩畫，不能不使人考慮到岩畫創作思想的共性及岩畫內容的普遍性和重複性。顯然，岩畫所表現的是同一思想意識支配下，駱越社會經常進行的活動，一幅幅岩畫向人們展示了駱越社會的一個重要方面，即精神領域內的活動。而岩畫本身就是支配這種活動思想綜合體的產物——此時仍然盛行于南方的巫術文化的遺迹。

嶺南地區屬丘陵地帶，山嶺起伏，江湖密布，「越……處溪谷之間，篁竹之中……地深昧而多水險……以地圖察其山川要塞，相去不過寸數，而間獨數百千里，阻險林叢，弗能盡著，視之若易，行之甚難……入越地，輿轎而險嶺，拖舟而入水，行數百千里，夾以深林叢竹，水道上下擊石，林中多蝮蛇猛獸，夏月暑時，歐泄霍亂之病相隨屬也……限以高山，人迹所絕，車道不通，天地之所以隔內外也」。^⑥特殊的自然地理環境和緩慢的經濟發展，反映在人的思想意識上就是在原始社會中產生的以對各種精靈和神鬼崇拜為內容的巫術文化。《後漢書·地理志》載：『江南地廣，信巫鬼』。自然包括嶺南在內，各種巫術活動極其流行。《楚辭·招魂》云：『楚之南得人肉而祀』。《漢書·高帝紀》五年詔云：『故粵王亡諸，世奉粵祀』。《赤雅》追述：『漢元封二年平越，得越巫。適有祠禱之事，今祠上帝，祭百鬼，用鷄卜……天子有事，不昆于龜，降用夷禮，廷臣莫敢致諍，其意大有可觀者矣』。越之巫術，影響已超越嶺南地區，連漢武帝亦不免受其影響，乃至『降用夷禮』，可見當時此地巫術之盛。

怪誕的巫術觀念，使繪畫藝術成為巫術、宗教活動的附庸。研究結果表明，即使是處于蒙昧時代的原始人類，對於在岩壁上繪畫的目的也是相當明確的，他們絕不是出于消遣或單純的審美觀念，而是為了寄托信仰、崇拜和欲望，有着明確的功利目的。法國與西班牙的洞穴岩畫是舊石器時代晚期的作品，形態逼真的動物圖畫，已經顯示出強烈的原始巫術觀念。魯迅先生

說過：『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……他的畫一隻牛，是有緣故的，爲的是關於野牛、或者是獵取野牛、禁咒野牛的事』。^⑦外國學者也指出歐洲舊石器時代的岩畫，是爲了『有魔力』的作用，是一種狩獵的感應性的魔法，『顯然是被用于巫術的繪畫』。^⑧蘇聯學者認爲色楞河岩畫是『一種祭祀藝術，其基礎是一些凝滯的宗教圖形和假約式的象徵性符號』。^⑨蒙古人民共和國德勒格爾——穆連和特斯河谷岩畫則是『藉助于刻鑿岩畫時做巫術儀式，來保障人和家畜以及野生動物的多產』。^⑩在我國，江蘇連雲港將軍崖岩畫，反映了人類對於神靈、天體、農業及大地的崇拜，甚至發現了這種崇拜的遺迹。^⑪學者蓋山林在談到內蒙古古岩畫時說：『磨刻岩畫可視做古人敬天神的行動，是禮神鬼、敬天地活動的一部分』。^⑫類似的例子不勝枚舉。專家們對於不同時期和內容的岩畫研究表明：岩畫是巫術、宗教的一種形式，是古人賦以崇拜、祈求以致有神奇力量的東西。『景頗人認爲畫在祭祀中具有神奇的作用，因此繪畫都與宗教祭祀有密切的關係』。^⑬解放前佉族獵手狩獵以前，必須在動物岩畫前舉行包圍和進攻儀式。而澳大利亞土著人在狩獵袋鼠之前，手持長矛，在袋鼠的圖畫周圍舉行一定的巫術儀式。^⑭凡此種種，便是岩畫與巫術禮儀相聯的證據。顯然，這些圖像在原始思維中的意義在於：它們不是一般的審美裝飾，而是與某種超自然的神秘力量連通和感應的媒介，其中帶有特定的觀念，寄寓了幻想、祈求、希望。圖畫被賦予神奇的魔法和威力，成爲巫術觀念的表現手段。因此，左江岩畫也是古代人類進行巫術禮儀的形式。

左江岩畫大都繪于靠江臨水或人迹罕至的懸崖絕壁上，壁若刀削，江水湍急，在這樣的地方作畫，不僅困難，而且具有相當的危險。駱越人置生命于不顧，攀登數十米、百餘米的絕壁，爲了畫上一幅畫，有時甚至祇有幾個或一個單獨物體的圖像，倘若不是意識觀念的強烈驅使，這簡直是難以想象的。況且岩畫多繪于肉眼看不清的高度，險峻的環境也缺乏觀賞的條件，因此單純的欣賞、消遣、審美的觀念是無法存在的。出現在最難觀賞的地方的岩畫，正如拉克·豪厄爾所說：『在這種地方創作不可能爲了供人觀賞，而是有意識要把它們隱藏在神秘之中』。^⑮左江岩畫的創作無疑也基于相同的意識。顯然，它絕不是爲了單純的觀賞的目的，而是爲了特殊觀念的需要，在于增強岩畫的神秘因素，很容易使人聯想起人類對山川、河流崇拜的遠古遺風。駱越人處溪谷之間，地深昧而水險，因此對山、河有着極大的依賴性，『而人的生命和存在所依靠的東西，對於人來說就是神』。^⑯山河成了神靈的化身，被幻想爲神靈所居

能為神靈所知，以感動神靈，達到降恩賜福的目的。因此，巫術禮儀常常選擇在臨水或高山——幻想中神靈居住之地來進行。這些岩畫地點，就是他們信仰的神靈所在之處，也是古代駱越人進行巫術活動的場所，而岩畫乃是一次次巫術禮儀留下的痕迹。這些岩畫中的各種場面及形象代表了他們的社會意識，即駱越人虔誠、狂熱的情感，美好的幻想、觀念和心理，使岩畫獲得了超人間的內涵和意義。作為溝通人間與神靈的媒介，駱越人把定期舉行的巫術活動視為永久性的記憶，固定在岩壁上，使岩畫化入神秘的巫術意境，成為巫術和魔法的象徵，具有無窮的威力。正因為如此，岩畫的圖像本身，也強烈地顯示出神秘的巫術意境。作為岩畫的主體人像，始終是正面和側身兩種基本姿態，其動作都顯示出嚴格的規範化。這些人像或數個或成群，以齊整一律的隊列和動態展示着特有的含意，使人產生莊嚴深沉、神秘怪異的情感。在這些畫面上，往往有一個高大魁偉的首領人物處於畫面中心或重要位置，他的裝束與眾不同，氣概非凡，被群體包圍、簇擁，有的甚至連坐騎也披滿裝飾物，其特殊的身份不言而喻。這些畫面，就整體來說，所表現的就是古代駱越人進行巫術禮儀的場面，而畫面上的中心人物，就是巫術活動的主角——巫覡的形象。《國語·楚語》中說：『民之精爽不携貳者，而又能齊肅衷正，其智能上下比義，其聖能光遠宣朗，其明能光照之，其聰能聽徹之。如是則明神降之，在男曰覡，在女曰巫。』在左江岩畫產生期間，駱越社會已出現了階級，『王者為眾巫之長』。大小巫覡既是世俗的統治者，又是巫術禮儀的主持者，是能與神靈溝通的特殊人物，所以他們在岩畫上占有醒目的位置，顯示了他們尊貴的身份和顯要的地位。他們身邊的鼓、鐘，手中的鈴，身上的刀、劍，既是他們的日常用具，也是他們在巫術活動中使用的法器。巫覡作法用法器的風習，至今仍為許多民族所保存，『秉鐸作歌舞，或屬巫舞娛神性質。因西南少數民族秉鐸搖鈴，始終屬於巫師通神工具，至今猶未盡廢』。^①普米族巫師跳神時，頭插雉尾，肩掛長刀。^②壯族師公主持『打醮』儀式時，頭戴面具，手持劍棍……^③皆屬此類。至于左江岩畫中或頭戴面具，或裝扮成獸頭人身者，都是經過特殊裝扮的巫覡。他們在巫術禮儀中裝扮成神靈的模樣，正所謂『蓋群巫之中必有象神之衣服形貌動作者』。^④以示向神靈親近、討好之意。

綜上所述，左江岩畫具有巫術性質，它是古代駱越人巫術活動的遺迹。

左江岩畫作為巫術文化的產物，在當年是充滿着魔法神力的圖畫或符號，是巫術禮儀的重要組成部分。因此，我們要把岩畫與駱越社會的巫術活動緊密地聯係在一起，去尋覓那些被歲月淹沒了的岩畫內容——駱越人莊重神秘的巫術禮儀。左江岩畫既然是古代駱越社會巫術活動的遺迹，那麼構成岩畫主體的人像，便不可能表現日常生活中駱越人的形象，而是置身于巫術儀式中駱越人形象的反映。所以，左江岩畫的共同表現形式，就是整個岩畫創作的巫術舞蹈形象。

左江岩畫中的人物動態，是一種舞蹈姿勢：那些雙手高舉、曲膝踱步、威武莊重的正面和側身人像，正是置身于狂熱舞蹈中的駱越人，那舉手跺足的動作正是置身于巫術幻覺中的舞姿，是按照嚴格的格律規範化的節奏來進行的巫術舞蹈。駱越人用音樂和舞蹈來協助語言的表達，反映了某種特定抽象的含義。因此，在左江七十餘處岩畫中，才會出現如此單調統一的舞蹈人像，而不是姿態橫出、斑斕多姿的舞蹈形象。不難看出，左江駱越人的巫術舞蹈還沒有形成嚴格的分類，大約最初駱越先民事神的巫術舞蹈，要向空中、四方虛幻境界中的神祈求恩澤，所以必須高舉雙手，跺地為節，擺頭呼嘯，以示虔誠之意。後來被認為最能表達對神靈膜拜之情的動作，逐漸演化成為巫術舞蹈的基本動態，運用于一切巫術禮儀之中。巫術禮儀表現為歌舞形式，目的在娛神。朱載《律呂精義·舞學十議》說：『樂舞之妙，在乎進退屈伸，離合變態，若非變態，則舞不神，不神而欲感動鬼神，難矣』。所以，馬克思指出：在古代社會『舞蹈是一種祭典形式』。^②左江岩畫中的巫術舞蹈，即『跳舞以事神』之具體形式，它通過規範化的舞蹈這一動態的符號，向神靈獻媚、溝通和祈禱，是賦予了特殊信念的舞蹈。正是這種歌舞構成了巫術禮儀的場面及巫術岩畫的主體。所謂『或偃蹇以象神，或婆娑以娛神』即可為左江岩畫中舞人之寫照。

左江岩畫中巫術舞蹈的基本動態，乃是半蹲舉手的舞姿，《詩·小雅·伐木》云：『坎坎鼓我，蹲蹲舞我』。傅毅《舞賦》亦提到『雅美蹲蹲之舞』所贊美的那種隨着鼓聲一蹲一蹲起舞的古樸莊重的民間俗舞，與岩畫中所表現的舞姿也有較近之處。在巫術禮儀中出于對神靈的恐懼、使舞蹈按照嚴格的規範節奏進行形成自然壯觀的歌舞盛景。巫覡把這種狂熱場面描繪于高崖絕壁之上，至今依然若隱若現，重現了當年駱越人在巫術禮儀中的情感、信仰和追求，仿

佛那雄沉的鼓聲、粗獷的吶喊及狂熱的舞姿，涌出畫面，使人回味無窮。

根據左江岩畫畫面所顯示出的差異，我們認為岩畫反映的是駱越人「祭日」、「祭銅鼓」、「祀河」、「祀鬼神」、「祀田（地）神」、「祈求戰爭勝利」、「人祭」、「祭圖騰」等多種巫術禮儀的莊重場面。它的核心是對各種神靈的贊美和歌頌，目的是祈求功利。

六

左江岩畫的繪製，經歷了漫長的歲月，它在不同時期，畫面表現出一定的差異，有着一個衍變發展的過程：即由寫實性的圖畫衍化成為具有象徵性含義的符號標記。這個衍化過程是在長期頻繁的巫術禮儀中形成的，是社會發展變化的反映。

處于原始社會末期的駱越社會，精神領域內的巫術禮儀逐漸為新興的統治者巫覡所掌握。但此時的巫術活動，仍然是由巫覡率領全體成員共同進行，統治者力圖通過神秘的巫術形式來確定自己的地位，要求岩畫體現出莊嚴、神秘的氣氛。因此岩畫的全部創作想像力都集中于表現作畫的現實性——隆重、莊嚴的大場面及代表神靈巨大「聖象」的威嚴，于是導致了規模宏大、氣勢莊嚴、人物衆多、以巫覡為中心的早期岩畫。隨着歲月的流失，巫覡作為統治者的地位日益鞏固，樹立自身偶像崇拜的欲望也隨之越來越強烈，他們進一步控製巫術禮儀并把它變成少數人的專門活動，排除巫覡及其助手以外的人員參加，巫術禮儀逐漸向小集體形式發展，從而影響着岩畫的衍變，中期岩畫出現規模小人像占有正面舞人的特點。由于私有製不斷發展，巫覡不僅成為公開的統治者，而且逐漸化身為駱越社會中的神，「不但代替神靈發言，而且還壟斷了神器、祭壇、祭具、甚至神靈偶像」。^②巫術禮儀成為巫覡的專利，作為與神靈交感的巫術岩畫，也隨之排斥了大多數人，祇留下代表巫覡自身的正面舞人形象。岩畫終于衍變成巫術禮儀的符號標記，進入它的晚期階段。

總的來說，左江岩畫的基調是沿襲同一風格而成，因此很難找出一個絕對清晰的衍化過程，但有一個總的趨勢可以肯定：即岩畫由複雜趨向簡單，形象由寫實逐漸變為抽象化，由不同內容的巫術圖畫形式最後簡化成為巫術禮儀的符號標記。