



华南早期岩画中的社群集会



杜 辉

(中央民族大学民族学与社会学学院)

华南是我国古代诸多土著民族的重要聚居之地,自传说时代的苗蛮集团,商周时期的“七闽”、“八蛮”,直至战国秦汉以来在文献中出现的“百越”族名。《汉书·地理志》中记载“自交趾至会稽,七八千里,百粤杂处,各有种姓”,主要分布于现苏南和浙江、上海、江西、福建、广东、台湾等省市以及安徽、湖南、湖北、广西的部分地区。支系庞杂的百越族群表现出相似的文化因素,如披发文身、凿齿习俗、食异物、习用舟楫、干栏建筑、犬祭、崖葬、崇蛇、鸟等等,在不同支系内也存在一定的差异。

华南沿海地区发现了丰富多样的史前岩画内容,包括人物、人面像、动物、器物、舟船、建筑等主题。其中,反映人物活动的岩画为我国南方地区最富特色的一类岩画主题,该类岩画中的人群多以集会的形式出现,规模不等,少则几人,多则上百人。这些岩画展现了华南地区原始居民的生活场景,也以一种重要的记录形式再现了当时的重要集会活动,透露出更为深层的“百越”文化内涵。

一、社群集会类岩画的发现

社群集会类的岩画主要见于福建、台湾、广东、以及广西地区的岩画中,包括福建仙字潭岩画、台湾万山孤巴察娥岩画、广东珠海宝镜湾藏宝洞岩画以及左江流域岩画。各地区的社群集会活动虽有所不同,但是却在文化因素和内涵上保持了一定的一致性。

福建地区的社群集会岩画见于华安仙字潭岩画,1915年对福建华安汰溪仙字潭岩画的考察开近代岩画研究之先河,至上世纪80年代共发现六组岩画,主题为人物及人面像。人物造型简单、古朴,成组或成群出现。与人物伴出的还有若干人面像,构图简单抽象。

台湾岛处于我国东南地区边缘,与福建地区隔海相望。自1978年至1984年高业荣对这一地带共

四次考察,发现孤巴察娥、祖布理里及莎娜奇勒等3座岩雕,均位于高雄县浊口溪上游的万头兰山中。其中人物类岩画以孤巴察娥岩画为代表,具有极强的地域性特征。人物造型也与其他地区风格截然不同,整个画面除人物外,还有夸张的人面以及各种抽象图形,如圆涡纹、重圆纹、蛇状曲线、圆穴等几何图形。

广东珠海宝镜湾岩画发现于1989年,以藏宝洞岩画内容最为丰富完整,构图复杂。船形和舞蹈人物为岩画主体。船只的刻划较为写实,均为两头尖翘,底部平直,船身刻有云雷纹、鱼鳞形花纹。另外,见有两处干栏式建筑,均为斜坡式屋顶,屋身下设平座,下有支柱。并有蛇、鸟、鹿等动物。画面周围、多间以水波纹等各种抽象图案。

左江流域是华南沿海地区岩画最为丰富的地区,自上世纪50年代以来,左江流域所发现的岩画有70处地点,多达178处。人物类是岩画的核心主题且贯穿始末,基本以集会的形式出现,场面宏大热烈。人物的造型、装饰等内容都很完备,场景表现完整,类型多样,是对社群集会考察的重要地区。

华南沿海地区岩画中的人物虽然数量众多,但是在人物造型方面表现出一定的规律性。以左江流域岩画中的人物造型较为写实,并且相当一部分人物有丰富的装饰,如羽饰、面具、及武器。岩画中的人物多成群出现,少见单独个体。大部分社群集会与舟船、建筑、自然物、器物等组合出现,为集会内容的推测提供了判断依据。

岩画中社群集会场景多为舞蹈或呈祈祷状的集会人群,动作整齐划一,极为虔诚,并且大部分集会中都会有居于画面核心的特殊人物。左江流域社群集会岩画中伴出一系列诸如铜鼓、羊角钮钟、铃等具有礼器性质的用具,部分集会中出现的人祭、献首场景,显示了集会的严肃性与庄严。人物、人面像及几

何图形组合画面作为华南沿海地区最具特色的一类岩画,不仅其中含义难以推测,更为集会的目的蒙上神秘的色彩。我国南方地区信鬼神崇巫术仪式的风俗在文献中多有记载,《汉书·郊祀志》有“粤人俗鬼,而其祀皆见鬼,数有效”。《魏书·僚传》云:“其俗畏鬼神,尤尚淫祀”。《五代史》中对岭南风俗的记载则是“信巫鬼,重瑶祀,病不服药,惟事祀赛。”华南沿海地区岩画中关于社群集会的材料丰富,规模不一,出于不同的目的,在场景表现上也多有差别。

二. 农耕祭仪场景

在岩画中存在一类特征颇为明显的围绕祈年及丰收为主题进行的农业性仪式活动,通过祈求神灵而得到庇佑,保证粮食丰产以及后代繁衍,这也是社群集会中最为重要的主题。这类活动多以部落为单位举行,虽规模大小不一,但是大多数以饰羽的主祭者为活动的核心进行;也有部分祈年仪式缺少主祭者而自发形成的集会。在几处具有较为显著特征的岩画中,农耕祭仪中出现频率较高的元素包括有铜鼓或被埋入地下的铜鼓、雌性或雄性生殖器官的表现、交合场景、少量的人祭或献首及象征粮食耕作的谷粒。农耕仪式的内容与农业生产有着密切关联,包括播种前的祈求丰年——播种之前的播种仪式——丰收后的祭丰收仪式,一系列的仪式内容贯穿整个农耕过程。在播种之前通过举行相关仪式恢复土地的孕育的能力保证生产,被有些学者称之为“孕育仪式”,另外一种为播种仪式的举行以及祭丰年仪式也被称之为“报祭”,三者共同构成了华南沿海地区岩画中的农耕祭仪的全部内容。

(一) 孕育祭仪

孕育祭仪通常通过表现人体性器官或男女交合来象征繁殖能力,其中蕴含了对于生殖的崇拜心理,若将其置于集会场景中便会发现这已不仅仅是单纯为了表现对于生殖的崇拜,更是一种传达了保证土地孕育能力的原始巫术的一种形式。另外,借助于铜鼓以及贡献牺牲使整个仪式更加具有神性和虔诚之意,也使得整个场景的寓意得以凸

显。在左江流域岩画以及仙字潭岩画中有部分的表现了祈年的孕育祭仪场景,特征较为明显。

宁明花山三区一三组上排以高大的领导人物为中心,手中高举首级,其左侧为一对男女交合,旁边一鼓。下面有众多正面舞人(图一,2)。

宁明花山八区六组,饰羽的主祭者位于画面左端,手持匕首,其下为巨槩。其他人物均集中在右侧,最上方为一对交合男女,旁边为一面铜鼓。其余众人侧身做祈祷状,其中一人胯下突出男性生殖器(图一,3)。

高山二处二组两位高大的饰羽人物居于中央,上排者右手提一首级,两边为祈祷状的侧身人物,其中二人突出生殖器。而下方则对称分布正面人像,曲臂上举,双腿下蹲(图一,5)。

宁明花山三区一六组岩画中饰羽主祭者其下的巨槩与通常所见威猛的巨槩有不同,躯体肥大,腹作空心状,不填色,似有身孕。其上一排侧身祈祷人像,



图一 孕育祭仪

1. 福建仙字潭第一处 2. 宁明花山三区一三组 3. 宁明花山八区六组
4. 宁明花山三区一六组 5. 高山二处二组

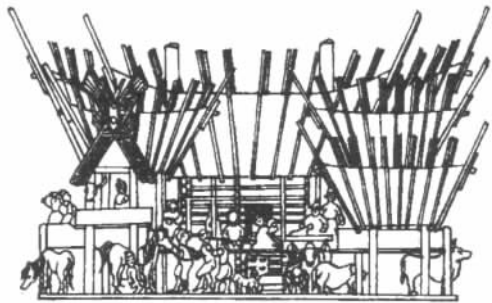
其中一人绘出生殖器,头上方有一鼓(图一,4)。

宁明花山三区二十三组岩画,仪式的主祭者居于岩画左端,右侧为大量的侧身祈祷人像双臂上举,有的高举铜鼓。众人中一人突出生殖器,另外有两面铜鼓埋于地下。

再如福建仙字潭第一处岩画社群集会,人物均为正面,姿势一致,双臂向下弯曲,半蹲状与左江流域正面人物姿势相似。人物大多为男性,有的人物胯下有突出物,画面上端一女性,有突出的胸部,双腿下有一扁圆(图一,1)。

以上岩画中的人物活动虽略有差异,但是其中所表达的含义却颇为相似。通过表现男女交合欲使土地孕育能力提高,禾稼丰产的思想极为普遍。《周礼·地官》中有“媒氏掌万民之判。……仲春之月,令会男女,于是时也,奔者不禁;若无故不用令者,罚之,司男女之无夫家者而会之”,《易·系辞下》有:“男女媾精,万物化生”,《春秋繁露·请民止雨》:“四时皆以庚子之日令更民夫妇皆偶处。凡求雨之大礼,丈夫欲藏,女子欲和而乐神”。

岩画中所表达的孕育含义与云南石寨山出土的铜器中表现孕育的活动场面大体相似。铜饰(M13:239)中干栏式的建筑,屋宇前面正中开一小窗,供有一人头,似为一梳“拖髻”的女子之首。上层人物形态不一,有立者、跪者、吹芦笙者,屋宇右侧的柱后有二人站立交合(图二)。铜饰(M6:64)以及铜饰



图二 云南晋宁石寨山铜饰(M13:239)

(M6:22)也突出表现了有关孕育的思想,不仅在屋宇的小窗中供有人头,还有烹饪食物及人物舞蹈的场景^⑩。此外,江川李家山出土的青铜器上亦出现几处男女媾合的图像,甚至出现在人物众多的祭祀场面中^⑪。

在少数民族仪式中体现交媾的孕育思想以更为隐晦的舞蹈形式得以保留,反映了通过交媾增殖的思想,这种仪式通常与农业祭祀相融合。壮族的“三月三”歌圩,壮语称歌圩为“窝墩”、“窝岩”,意为

“出野外”、“出地洞”。据民间传说,它与古代打醮、祭神有关,由人们唱山歌祈求风调雨顺、五谷丰登、人畜兴旺逐渐发展而来。节日期间在约定俗成的地点,参加对歌的人不约而同,人数多在二十至三十人左右^⑫。彝族原始舞蹈大铎笙舞中的交媾舞这种寓意更为凸显,师公手持魔芋杆为男性生殖器的象征,师母手持魔芋叶象征女性生殖器,他们边舞边做性交动作。在其他少数民族传统节庆中多有以交媾促生殖的思想,或以物含蓄的象征生殖器官,或通过交媾舞蹈表达土地丰产的愿望。

参与孕育祭仪的群体类型多样,在人物造型及仪式中的职能、地位均有所差别,大致可分为三类:

第一类为正面人物,其中大部分是没有经过装饰的人像,与饰羽的正面人物差异较大,在仪式中扮演的角色也有所不同:

A型 饰羽者 均见于左江流域岩画中。孕育仪式似乎都是围绕高大的饰羽者进行,在人群中享有一定地位。通常腰间佩带环首刀或长剑,姿势保持一致,均为曲臂上举,双腿为蹲状。有的其下有巨斿,或手中持有首级。另外,部分仪式场景中有另一部分饰羽者,但是较前者个体较小些,姿势同上,部分佩武器,并在下方也有巨斿。

B型 无装饰的正面人物。这类人群数量较多,多没有羽饰或武器,左江流域岩画及仙字潭岩画中均有此类人物。据制作方法分为两式:

式 刻划正面人物,以仙字潭岩画为代表。其中人物绝大多数为正面形象,仅见一位女性,双臂向下弯曲,有突出的胸部突出性别。双腿略成蹲状,胯下有扁圆形。余者多不表现性别,仅个别人物胯下刻出突出物,似为男性性器官。姿势表现一致,均为双臂向下弯曲,双腿半蹲。

式 涂绘正面人物。无装饰的正面人群造型相似,姿势具有规律性。人物头部多呈圆形,少部分人物梳髻。姿势均为曲臂上举,双腿为蹲状。

第二类人物为侧身人物。这部分人群构成仪式的主体部分,人数最多。头部多为圆形,少数人物梳髻。人物基本作祈祷状,或双臂弯曲上举,或伸直斜上举,有的手举铜鼓。腿部为半蹲状,少量为双腿叉开站立。大多数人物无性别之分,仅少量人物会有性器官突出男性特征,突出表现女性的情况较少。仅宁明花山三区一三组及八区六组中通过交合场景判断女性,显示了女性在早期仪式中的角色和功能。

第三类为似首级的球形物,为高山三处一组中高大的饰羽者手持高举。结合岩画中出现的人祭场

景,推测为向神灵献祭的人物首级以祈求风调雨顺保证农业生产。

(二)播种祭仪

以农耕为主要生产方式的华南地区,播种是农耕活动的主要环节,关系到一年的生计,因而显得尤为重要,而播种仪式作为农耕性祭仪的第二个环节在岩画中也得到彰显。

宁明花山一区六组完整地再现了为祈求丰年而进行的稻谷的播种仪式,立于两排象征谷物的点状物上的男女交合形象居于整个画面的核心位置,其下方为一侧身人像手举一面铜鼓。左侧饰羽的高大人物曲双臂上举,半蹲,手持一人献祭,左侧为三面铜鼓,其下为巨槌,右侧为一面铜鼓。画面右侧为若干成祈祷状的人物(图三)。



图三 宁明花山一区六组“播种仪式”

仪式中站立于象征粮食播种的谷粒之上交合的男女与其下手持铜鼓的舞者成为整个画面的重心,通过象征生殖的交合行为以诱发庄稼得以丰产,而土地所具有的孕育能力也与人类的繁衍生息相感应。而作为仪式主祭者的高大人物则偏居左侧,岩画结构布局使主题得到突出的同时也体现了此次集会的目的所在。集会人数虽不多,却突显了仪式的庄严和虔诚,不仅有用作法器的铜鼓,为了秋收时能够保证丰盈以及整个族群有粮食的保障,甚至不惜以人作为牺牲以示诚意。

晋宁石寨山出土的贮贝器(M20:1)以及贮贝器(M12:2)中的人物活动表达了相似的寓意,但在表现手法上却截然不同。贮贝器中不仅展现播种、祭祀仪式的过程同时表现了前往播种仪式的出行场景。通过对画面中或荷“铜犁”者、或执杖者、或负囊顶筐者等人物不同的活动判断,冯汉骥认为这“可能系一前往播种仪式的图景”^⑭,因此贮贝器(M20:1)中的“杀人祭铜鼓”场景则是作为祈年祭祀活动的另一组成部分出现的。

播种仪式不仅存在于早期社会中,现今在我国

南方地区仍然保留了各种祭田神、谷神的传统祭仪。举行于栽秧之前以保证风调雨顺,作物生长顺利。广西壮族南部方言区每年四月初八要驱田中之鬼后才开始插秧,以保证全年收成,武鸣壮人则要在六月初六到田头祭祀土地,祈求丰收^⑮。同样,台湾鲁凯族都要举行庄严的农业性祭仪,尤其是在小米播种前及收割时,并需要遵守一系列的禁忌。如在播种前举行砍伐仪式,而小米成熟时举行的收获仪式亦如播种仪式严肃、庄重。“仪式在清晨举行,由家中妇女带着十片桑叶和百块猪皮丁到小米田,挑选一块平坦的石头来铺放祭品的石块,口中祝祷祈求神灵赐与丰收,同时请求神灵宽恕过去一年家人所犯的过错;并作出向神灵领受祭品的动作,此一动作其实意味着向神灵领受丰收的小米。家中若有孕妇,需先由孕妇摘取一些小米穗,交给所有参加收割工作的人的手中,由孕妇手中接过小米穗才可以开始收割”^⑯。景颇族每年春耕播种之前,要在山地举行“纳破”仪式,即由一对青年男女首先破土点钟,并跳生殖舞蹈。以祈求种子能在青年男女旺盛的生殖力象征寓意下茁壮成长^⑰。

播种仪式虽构图简单,且整个集会仅有12人,但是内容丰富,完整地再现了左江流域早期农业仪式的场景。12人中职能、身份却又各有不同,出现在播种仪式中的参与人群共有三类:

第一类为正面人物,均饰羽。身体对称,曲臂上举,双腿半蹲状。其中一人高大魁梧,似为主祭者。左手持人,右侧为三面铜鼓,下为巨槌。另一饰羽者虽亦饰羽但是个体较小,位于谷粒右侧。

第二类为侧身人物,是播种仪式的主要参与者。形态、功能不一,可分为三型:

A型 侧身成祈祷状的人物,占大多数。形态相似,侧身举双臂,双腿略弯曲。其中位于谷粒下方的一人手举铜鼓,与其他人有所不同。

B型 侧身站立交合的男女形象。二人站立于谷粒上方,位于画面的中心位置,一前一后侧身站立交合。

C型 作为牺牲出现的仪式参与者,形象简略,性别难以区分。成侧身,被主祭者执在手中举起。在农耕仪式的诸多仪式中不乏类似的场景,可见存在一类专门作为献祭的牺牲群体。

无论在岩画中还是近现代的民族志中,农耕祭仪尤其是播种仪式中对于性的突出尤其是对于女性的突出是非常明显的,似乎女性与农业之间总是保持着某种内在的联系。华南沿海地区社群集会岩画

中,人物多表现为不着衣亦多为性别之分,但是在少量岩画中却格外突出性器官或女性形象,这类岩画所强调的含义也因此变得与众不同。人物交合以及表现女性性器官或受孕的形象通常暗示着新生命的诞生,同时也包含了土地丰产的寓意,因与大地有着相同的特征,女性甚至成为大地的人格化象征,而在农耕等涉及丰产的重要仪式中女性也常常扮演着重要的角色。

(三) 丰年祭仪

岩画中的另一类与农业生产相关的集会主题为丰年祭仪,相较于孕育、播种等祈年仪式,这类集会并无明显的特殊元素,但是就整个画面的气氛来看更为热烈、生动,虔诚的同时又似充满喜悦。

规模上看,孕育、播种仪式既有只有两人交合以祈求丰产的小型仪式,也有多达几十人的较大型仪式,而丰年祭仪多表现为宏大场面,仪式的参与者通常在几十人以上,最多者达百余人。皆由领导者主持,并且甚至在一个仪式中存在多个饰羽的高大人物,但与居于核心地位的主祭者相比似乎又略显矮小。参与的人群亦有男有女,女性不仅仅是具有特殊仪式功能的角色出现,而是作为整个部落群体中的一员参加仪式,因此,丰年祭仪对于集会参加者来说更为开放、限制更少。

宁明花山三区二六组仪式参加人数达65人,中心位置为高大的饰羽者,左手持环首刀,右手执首级,腰间佩环首刀,其下为巨獒。其余人分两行排列,其中二人为正面舞人,余者均做侧身祈祷状,其中有长辫女性,另外有十余人佩戴羽饰。画面中共出现九面铜鼓。

宁明花山八区八组共92人参加,居于核心的仍然是一位高大的饰羽者,左手提一首级,腰间佩环首刀。余者分上下两部分,上方均侧身同向作祈祷状,其中一个绘出突出的生殖器,并有若干饰羽者。下方人群似围成一圈,将高大的领导者环绕其中,作祈祷状,有的人高举铜鼓。祈祷人群中男女皆有。

宁明花山四区九组与宁明花山六区一五组布局大体相似,以正面舞人为主体部分成三排分布。其中花山四区九组的主祭者位于下排,饰羽,腰间佩刀,下为巨獒。两侧分别为饰羽的正面舞人及侧身祈祷的人像。其上两排基本为正面舞人,侧身人像间或其中。正面舞人姿势一致,有的饰羽,有的梳双髻,其中一人佩戴面具。

花山六区一五组高大的饰羽者位于最上排中心位置,右手挂有扁茎短剑,腰间佩环首刀。头顶上似为一只小型犬,其下一只巨獒。左右对称分布正面舞人,三人佩戴面具及两个侧身长辫女性。并有四个羊角形纽钟,悬挂于“土”字形的支架上。第二排以四个高大人物为中心,均饰羽,中间二人腰间佩剑。正面人物两侧分布若干侧身祈祷状人物,亦大多饰羽,有的手举铜鼓。最下排大致有七个正面人物,较前两排更小,饰羽。两侧及下方为正面、侧面人像,均无装饰物(图四,1)。

龙州花山一四组最为壮观,人物达108人,分布有序。高大的饰羽主祭者居于核心位置,左手执一人,右手举铃。腰间佩剑,下为巨獒。右侧是另一个饰羽人物,二者中间有两面铜鼓,余者为侧身祈祷人物成两侧分布。下排以一饰羽者为中心。两侧均为侧身人像,有一些饰羽,其中一人举鼓。最下排也有一位核心人物,佩剑。两侧均为正面舞者,佩戴羽饰或角饰,有的佩戴面具(图四,2)。

在农业生产性仪式中,丰年祭仪与播种祭同等重要,这既是对神灵的答谢,同时也预示着一个新的周期的开始,为来年播种顺利,祈祷风调雨顺所作的准备。丰年祭仪多为规模庞大的大型集会,人数众多



1



2

图四 丰年祭仪

1. 宁明花山四区九组 2. 龙州花山一四组

且类型多样,基本代表了整个社会群体层次。依人物特征将其分为三类:

第一类为正面人物。与其他祭仪有所不同,丰年祭仪中有众多的正面人物,并且饰羽者以及佩戴其他装饰物的人物形象也为数众多。但是,从人物形象的个体大小、造型等方面看仍有不同。

A型 高大的饰羽者。这类人物形象大体相同,佩戴羽饰、双臂弯曲上举,双腿半蹲状。丰收祭均由饰羽的主祭者主持进行,在一个仪式场景中通常有多个高踞他人的饰羽者。但是较之居于仪式的核心人物来说其他饰羽者似乎地位更次之,个体形象更小,似乎以此显示人物在地位上的差别。

仪式主祭者位于画面的中心位置,不仅佩带环首刀或长剑,下有巨槌。甚至有的手举首级,或持有作为祭品的人体。《宋史·黎州诸蛮传》中有:“谓主祭者曰鬼主,故其酋长号都鬼主”及“百蛮都鬼主”^⑩;“大部落则有大鬼主,百家二百家小部落,亦有小鬼主。”由此推测丰年祭仪也极可能为各部落联合共同举行的大型集会,其他个体较小的饰羽人物为比高踞他人的主祭者更次一级的部落首领。

B型 其他正面舞者。丰年祭仪中出现了大量的正面舞者,姿势均表现为双臂弯曲上举,双腿成蹲状。这部分人群构成了仪式主体,并有规律地列成一排或若干排舞蹈。

但是人物在装饰方面多有所不同,大多数正面人物表现为圆形头,另有相当一部分人物梳双髻,甚至佩戴羽饰、角饰,并出现了一部分佩戴面具的舞者,这在其他农业性仪式中也极为少见。

面具多以空白圆圈代替,或点以圆点表示双眼及嘴(图五)。《辞海》释“傩”为古时腊月驱逐疫鬼

为阳导也,今人腊岁前一日击鼓驱疫,谓之逐除,是也。”《桂海虞衡志·志器·戏面》中记载了“桂林人”制作面具的方法:“桂林人以木刻人面,穷极工巧,一枚或值万钱。”^⑪后世的发展中,则形成专门的傩队且形制各异“桂林傩队,自承平时,名闻名师,曰静江诸军傩,而所在坊巷村落,又自有百姓傩”^⑫。岩画中的傩舞人数较少尚未形成规模,仅在规模宏大、热烈的丰收祭时才会出现的仪式性舞蹈。

第二类人物为侧身成祈祷状人物。数量众多,将整个仪式气氛烘托得庄严、热烈。不仅有部落成员,似乎也有作为牺牲的人物。

A型 侧身祈祷状人物。这类人物占仪式的大多数,姿势一致,个别人物佩戴羽饰或梳髻。人群多无性别表现,有的人物梳有长辫似为女性或有的突出表现生殖器官。丰年祭仪中的女性形象与其他农耕性祭仪中的功能不同,女性的参与并非是为了达到特定目的而出现,而是作为部落一员出席盛大的仪式。

B型 作为献祭的人物形象。龙州花山一四组中主祭者手中执有一侧身人像,形象简单。似作为献祭的牺牲,与上述仪式中的特征相同,成为农业性诸仪式中显著的文化元素。

第三类为人物首级,多成球状物,被主祭者提在手中。

我国南方地区多有猎首习俗,且多有记载,如《魏书》及《赤雅》中提到僚人以首级献祭风俗,“得美须髯者,则剃其面,笼之以竹”以用于“舞祀之以求福利”^⑬、“鼓行而祭,竞以徽福”^⑭。另《太平寰宇记》卷七八六《乌浒》引《南州异物志》中有:“交广之界,民曰乌浒。……春月方田,尤好出索人,贪得之以祭田神也”。凌纯声先生在对台湾土著猎首习俗的调查中提到卡瓦与阿美两族有时为要“得头以祭谷神或田神,或为酋长之丧必得一人头祭之,因猎首而引起战争。”^⑮据此,牺牲或作为祭品的首级应该源于战俘,而以人或首级献祭的目的更是不言而喻。

农业性仪式对于一年的收成起到至关重要的作用,也是社群集会中最为典型的一类集会。有关农业性祭祀也得到了相应考古材料的支持,江西吴城商城遗址,于1974年所得陶文,第三号陶文经考释为“入土(社)、材田”即“祭祀田神,犁翻田地”^⑯。南方地区以农业为主要生计方式,农业祭祀在对于丰产保证上有重要作用。岩画中的农业性祭仪内容丰富,不仅参与者众多且类别多样,而且全面地展现了左江流域早期仪式的内容。在农业性祭仪过程中,表现



图五 左江流域岩画中的“傩舞”形象

的仪式。文献中记载的“傩”多为驱鬼疫而举行的仪式,《周礼·夏官·方相氏》中有:“方相氏蒙掌熊皮,黄金四目,玄朱衣裳,执戈扬盾,帅百隶而时难,以所室驱疫。”《吕氏春秋》载:“傩者,犹言见鬼则大言而怒斥之,故以驱逐疫鬼谓之傩”;又有“天子居玄堂右个,……命有司大傩旁磔”^⑰,高诱注:“火傩,逐尽阴气

出社会的不同层次构成。而在丰年祭仪中整个部落群体的人群划分最为完整,部落以及部落联合首领为仪式的核心领导者,另外有一群专门从事原始仪式的人群,平民既是仪式的主要参与人群,也是社会构成的重要群体,另外仪式中的牺牲多以首级代替或出现以人体献祭,似乎存在一类群体专门作为重要仪式的祭品。

三. 神灵祭仪

(一)海神祭仪

出海仪式仅见于珠海宝镜湾藏宝洞岩画,在空间分布上与竞渡相似,可分为海上空间活动及陆地空间活动,不同空间内的人物活动也多有不同。

藏宝洞岩画以船只为画面中心,处于最显著位置。首先为一艘“双层”船,下方船略小。两船均为两头尖翘,上宽下窄。上船船身中刻有“山”字纹,下部刻有波浪纹及菱形;下船船身刻有水波纹。两船之间似搭有旋梯或木板,船头有装饰物飘动,可能为羽饰。左下方为另一艘船,形制一体相似,但为单层。船身设有平台,并以双线勾勒,平台上有数人舞蹈。船身刻有双钩体波浪纹。船只下方为陆地空间,位于中间的女巫似为整个集会活动的主祭者。其右下方为鼎镬形状物以及准备献祭的人物形象。画面的右端为一饰羽、佩戴面具的“魍”与女巫遥相呼应。岩画中共出现两座干栏式建筑,形制相似。屋基为略伸出的平台基座,平台上有不规则的网格状花纹,其下有四五根支柱,屋脊有弧度。海、路之间形状复杂、抽象的图形布满画面,难以辨识(图六)。



图六 珠海宝镜湾“出海仪式”

船只中以双层船形制最为特殊,且位于整个画面最为显著的位置。《说文解字》载:“方,并船也。”《淮南子·毛木训》:“大者以为舟航柱梁。”高诱注云:“舟,船也。方两小船,并与共济为航。”凌纯声先生在《中国古代与太平洋区的方舟》一文中将其简称为“双舟”^⑤。岩画制作者在创作过程中以二维平

面表现三维立体图像的一种手法,视觉上则是将其在平面上呈现出叠压的双层船结构。与左江流域岩画中适于江中行驶的“刳木舟”所不同,宝镜湾岩画中的船只形象似为更适于海上航行的海船。

华南沿海地区面向海洋得舟楫渔盐之利,但是同时由于要面对难以预测的风暴潮涝而对海洋充满敬畏之情。因此,出海一事尤为重要,出海前的仪式也成为华南地区海洋生活重要的组成部分,“南方逐除夜,及将发船,皆杀鸡则骨为卜”^⑥。福建地区的出海仪式也颇为隆重,“出海一事,较普度尤为重要。以杉板制一船壳,糊以彩纸。船中陈设极为夥,综言之,凡人世应用之物,无不具备,惟其物皆雏形之模型。……此船身长约二丈四尺,宽约四尺二寸。有帆有舵,有篷有锚。懂其事者,欲泊船于台中州之大桥下。同时坛置取木桶二,置于神前,顶礼膜拜,至无量数,金鼓杂奏,僧道各念其经咒。遂取猪血狗血鸡血牛血等血,及腐败之肠,臭积之布,种种恶物,投入其中。……道中如有人触着此桶者,此人必死于疫。故出海时,行人远观,无有一人敢逼近而观者。既至天桥下,则置桶于船。时潮方涨足欲退,乃解缆令其随潮出海而去。”^⑦直至今日,沿海地区海民出海仍要举行祭海、祭船等一系列的出海仪式以保证出海顺利、人船平安。

宝镜湾岩画中海出仪式的参与人群较少,但是场面气氛被渲染得庄重、神秘。构图虽然复杂,内容丰富,其中人物各司其职,井然有序。人物依形态分为两类:

第一类人物为正面形象。正面人物装扮特殊,造型独特。其中一个正面人物位于画面下方的正中位置,人物的出现划分出海、陆空间的界线。人物为方形头,左臂弯过顶,右臂曲肘向下。双腿叉开,略下蹲成弧形。人物跨裆刻有“⊥”形标记,似为女性。右端为另一个正面人物与之遥相呼应,头顶有羽饰,似面戴面具。两肘弯曲外翻,两腿分开。

文献中对巫魍多有记载,《楚辞·九歌》:“灵谓巫也”。《说文》亦载:“巫祝也,女能事无形,以舞降神者也。”《国语·楚语》中有:“古者民神不杂。民之精爽不携贰者,而又能齐肃衷正,其智能上下比义,其圣能光远宣朗,其明能光照之,其聪能听彻之,如是则明神降之,在男曰魍,在女曰巫”^⑧。《春秋公羊传·隐公四年》:“于锺巫之祭焉,弑隐公也。”何休注:“巫者,事鬼神,祷解以治病请福者也。男曰魍,女曰巫”^⑨。与左江流域岩画中围绕男性主祭者进行仪式所不同,宝镜湾出海仪式岩画似更突出女性主祭

者的地位和作用,而男性则是作为女巫的辅助者。

第二类人物为侧面人像,无装饰,虽刻划简单但是人物姿势优美,栩栩如生极具动感。侧面人物均位于船的平台之上,三人姿势各异,翩翩起舞。其中一人双臂抬起伸直,脸侧向一边。左腿抬起成弓形,右腿伸直。第二个人物双臂高举,脸侧亦侧向一边,成奔跑状。第三人左臂向下折,右臂略向上抬起,脸偏向一侧。双腿弯曲成蹲状。

(二)祖灵祭祀

南方地区信鬼神、崇尚巫术仪式的风俗多为记载,而“神灵被认为影响或控制着物质世界的现象和人的今生和来世的生活,并且认为神灵和人是相通的,人的一举一动都可以引起神灵高兴或不悦;于是对它们存在的信仰就或早或晚地甚至可以说不可避免地导致它们的实际崇拜或希望得到它们的怜悯”^{③0}。岩画中相当一部分的集会活动中出现与生产生活密切相关的事物,不仅反映出华南先民的神灵观念,并在此观念的指引下举行一系列仪式等集会活动。

因此,一类以祖灵祭祀为主题的岩画表现得格外突出,岩画中人物、人面与具有图腾象征意义的动物形象、各种抽象的几何图形融为一体。以宁明花山六区一五组岩画以及台湾万山孤巴察娥岩画为代表的祖灵祭祀岩画无论在形式上,还是所崇拜的对象都不同。

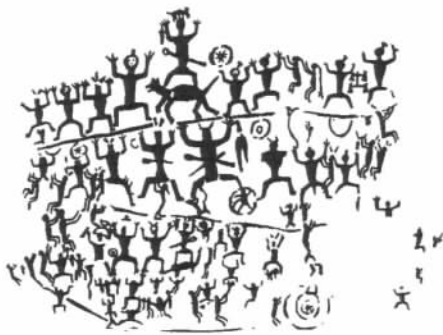
广西宁明花山六区一五组参加祖灵祭祀的人数多达71人,共列成六排,场面壮观。最上方中央为高大的主祭者,手中挂有匕首,腰间佩环首刀,其下为巨獒,头立一犬。若干舞人,有的饰羽或梳髻、编发者围绕其左右。第二排以三个高大的饰羽者为中心,三人形态相似,均曲举双臂,半蹲,其中二人腰间佩剑。左右为个体较小的舞人,有的饰羽或梳有发髻。其下方有两个饰羽的人物,下方有巨獒,其中一人佩剑。众多舞人簇拥在一起。画面中有数面铜鼓,被举起或埋入地下,另外有具有礼器性质的羊角纽钟悬挂于“土”字型支架上(图七)。

岩画不仅场面宏大,人物在造型上也十分多样,饰羽、佩戴面具以及梳髻、编发人物增多,而且出现了具有礼器性质的铜鼓和羊角纽钟,足以说明此次集会具有的重要性。居于核心地位的主祭者与其他场合有所

不同,不仅其下有巨獒,而且在头上顶一只小型犬接受众人膜拜。此类小型犬在文献中多被载为“短狗”,如《逸周书》卷七:“正南瓯、邓、桂国、损子、产里、百濮、九菌,请令以珠玕、玳瑁、文犀、翠羽、菌鹤、短狗为献”。在我国湘西、黔东北等地区普遍流传“神母犬父”的神话,亦十分珍犬,学者多认为盘瓠是我国南方苗、瑶等族所共有的一种古老图腾崇拜。岩画中,凡重要的集会中都会出现犬的形象,其中绝大多数位于主祭者下方,《贵州通志》有“瑶人……居无常处,所祀之神曰盘瓠”。贵州兴仁2号墓出土的汉代铜制摇钱树上,在一个双重的玉壁上,直立着一只体态肥硕的斑点梅花鹿。鹿背骑着一个怪物:长鼻张口,形似狗首人身,上身赤裸,下系叶形围裙,跣足,腰似插匕首,右手持矛靠于肩,矛头有缨饰两节。研究者认为这便是盘瓠形象^{③1}。

《岭外代答》及《桂海虞衡志》均对这一苗瑶习俗有所记载,称其为“踏瑶”,“瑶人每岁十月旦。举峒祭都贝大王。于其庙前会男女之无室家者。男女各群,连袂而舞,谓之踏瑶”^{③2};或有“(瑶)本盘瓠之后。……岁首祭盘瓠,杂揉鱼肉酒饭于木槽,扣槽群号为礼。十月朔日,各以聚落祭都贝大王。男女各成列,联袂相携而舞,谓之踏瑶。”^{③3}宁明花山六区一五组中大规模的集会中有多位地位较高的首领参加,因此极可能是部落联合举行的重大“祭祖灵”仪式。

相较前者,台湾万山孤巴察娥岩画人物较少,并且有大量抽象的几何图形交错其中,更显神秘。画面中心为一个斜举双臂的人,头上有9根呈放射状的线条。面额和全身“X”光透明画法,又似文身。左手上举外扬,手臂上连有圆涡纹、水波纹,并间以直线、曲线、小圆点。画面左上侧两个站立人像,躯干部分处理草率,头上及身上连有圆窝、圆涡纹。右方散布一些人面,五官突出,杂以圆涡及蛇状曲线(图八)。



图七 宁明花山六区一五组“祖灵祭祀”



图八 台湾万山孤巴察娥岩画

岩画中的蛇形象以单线刻凿轮廓,数量丰富,形态不一。多有三角形的头部,上身挺直,尾部盘曲,有的则突出表现蛇头部及夸张的眼,但蛇身不明显。以蛇形以及由此抽象出来的几何图形作为岩画主题,不仅存在于福建及台湾地区,更是包括浙江、广东、香港等广大的华南沿海地区,考古材料中也多见。武夷山城村汉城出土的铜铎残片,其间刻有蛇头,成三角形^③。福建闽侯县黄土仑商周文化遗址出土的印纹硬陶上的花纹图案,一些学者认为,“几何印纹陶上的纹饰为蛇形的简化,‘是蛇状和蛇的斑纹的模拟和演变’”^④。台湾排湾人多在陶壶等陶器及屏风、祈祷箱等木质品上雕刻蛇形,蛇体多以锯齿纹、影线三角形连续纹、菱形连续纹、波纹、竹节纹、席纹等表示^⑤,与岩画中所见蛇形象相似。

蛇多被百越先民视为民族祖先,《说文》中有:“蚺,南蚺,蛇种。从虫,亦声”,另有“闽,东南越,蛇种。”《淮南子·原道训》有:“九疑陆事寡而水事众,于是民人被发文身,以象鳞虫”。《山海经》中载:“有人曰苗民……人首蛇身。”郭璞注:“三苗民也,衣紫衣,……名曰维延”。以蛇为象征的祖灵成为部落保护神、神话中的祖先,它们是“能够派遣顺风或暴风雨的神的庇护者”、“蛇在宗教界作为高级的神的化身、寓所或象征而占有显著的地位”^⑥。

林惠祥先生在对台湾“番族”的研究中提到:“昔有二灵蛇,所产之卵中生出人类,是为我族之祖先,故对此种蛇不敢杀害。……以蛇为祖先之化身,

崇拜甚虔,在森林中设祖祠以祀祖”。百步蛇在排湾是 Kamavanan(不假,是原典之意,也被了解为共生活的朋友)和 Vulung(尊长或长老)^⑦,“如派宛族对于一种毒蛇之崇拜即如是……派宛族之一支查里先(Tsarisen)称之为‘卡马华兰’(Kamavanan),派宛本族称之为‘扶仑’(Vurun),咸加以极敬虔之崇拜,不敢杀害,甚或于酋长之家屋中特备一小房以为其巢穴。……屋饰器物常雕蛇形,其初盖全由于敬虔之念”^⑧。蛇不仅与祖先共存,而且在一定意义上蛇就是祖先的化身。在 Tuabare(土阪)部落神特别安排和祖先一起生活的有百步



图九 人蛇纹神板

蛇、猴子、老鼠,以及大力士。部落里崇拜的一个神灵,其形体与一般人相似,双手举起,双肩佩有一把刀,居民称他为 milingan,不可以随便将他移动^⑨。雕刻于陶器、木器上以蛇、人头和人像的组合最为常见,与孤巴察娥岩画组合相一致。

由此观察,万山孤巴察娥岩画内容应为祖灵祭祀,闽越地区多具有共同的文化内涵。在岩画上也表现出相似元素,仙字潭岩画第六处集会岩画中不仅有数量众多的舞者,并出现三具人面,但是其中含义却很模糊,孤巴察娥岩画的祖灵祭祀这一推测为仙字潭岩画内容的判断也提供了一定的依据。

宁明花山六区一五组以及台湾万山孤巴察娥岩画分别代表了两种类型的祖灵祭祀,其参与人群大致可分为三类:

第一类为正面人物形象。根据岩画制作方法及人物特点将其分为两型:

A型 涂绘正面人物形象。在花山六区一五组中出现了大量的正面人物形象,但是造型及人物地位表现有所不同,分为两式:

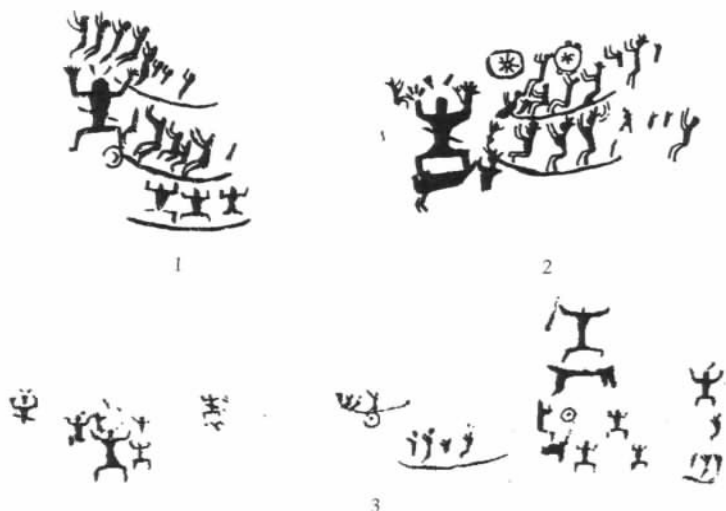
式 高大的饰羽者。这类人物占少数,并多居于中心位置,表现为一致的举臂半蹲姿势。较其他人物个体更大,饰羽有的腰间佩有兵器或其下有巨槌。但是,岩画中存在一位核心人物,位于最显著位置,头顶一小型犬为祖灵象征并接受众人祈祷、膜拜。

式 其他正面人物。成为祖灵祭祀的主要成员,个体较小。人物造型丰富,有的饰羽、梳发髻,其中三四人佩戴面具似表演傩舞。人物姿势一致,为双臂弯曲上举,半蹲舞状。

B型 刻凿正面人物形象。万山孤巴察娥岩画中人物采用“X”光透明法。表现为双臂上举,全身似有纹饰。头部刻划清晰,顶部有放射性短线,与沧源岩画中头顶有发光物的具有神力的神祇角色相似,似为具有神力的祖灵象征。

第二类为侧身人物。仅见于宁明花山岩画,人数较多,个体较小。或簇拥舞蹈,或分布于正面人物之间。大部分侧身人物无性别之分亦无装饰,但是少量人物佩戴羽饰或梳髻、编长辫,有的人物则绘出生殖器官。人物姿势大体相似,双臂略弯曲上举,双腿叉开站立或半蹲,有的成跪状。

第三类为人面像。见于万山孤巴察娥岩画,人面刻划准确细致,呈圆形或椭圆形轮廓,刻划出眉毛、眼、鼻、口及耳等面部器官,有的人面头顶有放射性短线。推测存在一类用以献祭的人群,并以人面表现作为祭品的首级。



图一〇 竞渡场景

1. 高山三处一组 2. 宁明花山三区九组 3. 岩怀山三洲尾二组

四. 群体娱乐场景

除以上几种特征鲜明的集会形式之外,在华南沿海地区还存在一类以竞技、舞蹈、杂技等为主题的娱乐集会类型。竞技、舞蹈等文体活动的产生亦与原始巫术有着密切联系,但是岩画中此类主题形式并不丰富,有的场景情节较为单一,其中含义难以推测,或作为仪式过程的组成形式加以呈现,因此也多与祭祀仪式关联。

(一) 竞渡

竞渡不仅是左江流域岩画社群集会的重要内容,也是居水海之滨的南方地区一项重要的风俗活动,历史悠久。竞渡场景主要见于左江流域岩画,其中大部分竞渡表现的是水面及陆地两个空间的场景,参与者同步进行活动内容。

高山三处一组竞渡场面左侧为陆地空间,以饰羽的主祭者为核心,双臂上举,成半蹲状,腰间佩剑。头部上方为四个侧身人像,双臂斜上举,作祈祷状。画面右侧为水上竞渡场景,三条船上下依次排开,船只形象以曲线表示。上面二船上人物姿势相同,为侧身祈祷状。第二只船头挂有铜鼓。下面船上人物为三个正面舞者,姿势一致,为曲臂半蹲状(图一〇,1)。

宁明花山三区九组场面较为热烈,竞渡船只位于画面中央,其两侧为陆地活动。中部上下两只船,上侧一只船上人物均为侧身人像,其中一人举起一只铜鼓。下侧船只侧身人物或跪状、或蹲,双臂上举。船只左侧为饰羽的主祭者,曲臂上举,五指叉开,腰间佩剑。其下为巨獬。两侧分别有若干侧身人像做祈

祷状(图一〇,2)。

宁明花山八区九组构图简单,只有一只船,上有五人均为侧身。其中一人饰羽,船上人物姿势一致,似划船又似祈祷。

岩怀山三洲尾二组竞渡场面比较宏大,人数众多。画面中央为水面空间,两侧为陆地场景。三只船前后竞渡,前方一船上有三人,动作协调一致,船下悬一铜鼓。第二只船上有四人,姿势一致向前,似为正在追赶。船只两侧人物均为正面舞者。右侧最上方为高大的主祭者,手中持剑,下为巨獬。余者为形体较小的正面人物,其中几人饰羽、佩剑,甚至下有巨獬。另外几人并无装饰(图一〇,3)。

岩拱山岩画被划分为上下两个空间的场景,下方为竞渡船只,上有三人,动作一致,双臂向前直伸,右手掌向上勾,直腰,腿随船势斜立。其中一人腹部突出。船后一人与船上之人姿势相似。上方为两个正面人物,下方一人佩戴角饰,腰间佩剑。上方一人无任何装饰。

渡船山第四组岩画,右侧为一个正面舞者,曲臂上举,双腿半蹲状。画面左侧为船只形象,上有四人,姿势一致,面向正面者。双臂伸直,双腿略蹲。

竞渡所用舟船船身细窄,均以弧线表示,线两端高翘,有的成“V”字似在波浪中起伏。如《岭外代答·割木舟》所载:“广西江行小舟,皆割木为之,有面阔六、七尺者……钦州竞渡兽舟,亦割全木为之”^④。其中唯有宁明花山八区第九组中的船只造型颇为独特,船头为鸟头形并画出双眼。

考古发现的铜鼓中有相当一部分表现的为舟船竞渡场景,石寨山 M1:58 号鼓、腾冲古永鼓及四川会理铜鼓等船只纹样,表现出船身平直、首尾不分,船体仅有简单的线条^⑤。舞者动作整齐协调,梳髻饰羽,与岩画中大部分舟船形象及竞渡场面极为相似。广西贵县罗泊湾 M1:11 号铜鼓,有船四条,船形简单,船头船尾高翘。每条船上平坐二人,双腿前伸,双臂向前划桨(图一一)。M1:10 号铜鼓中有船纹六条,船身窄长,首尾高翘,上有羽饰,船身中部有 12 道横梁。每条船上有六人,头戴羽冠。在船上前后排成一



图一一 贵县罗泊湾 M1:11 号鼓船纹

行,最前一人双手执一根羽杖,后面五人为相同的划船动作。船头站有衔鱼的鹭鸶或水鸟,表示船行水中^[43](图一二)。云南江川李家山 M17:30 鼓,胴部饰四只船。船体细长,呈弧线形,轻巧灵活。船首饰鸂鶒鸟首纹,船上同向而坐三至四人。双手执桨,奋力划船。与此相似的还有石寨山 M15:7 号、M11:1 号、M3:3 号铜鼓,宁明花山八区第九组中船头为鸟头形并画出双眼,似铜鼓中鸂鶒鸟首纹船。

我国南方地区竞渡风俗颇为流行,周处《风土记》对竞渡的记载为:“仲夏端午……采艾悬户上,踏百草,竞渡”。《赤雅》卷下《桂林竞渡》中有:“桂林竞渡,舟长十余丈,左右衣白数人,右麾白旗,左麾长袖,为郎当舞。中扮古今名将,各执利兵,傍置弓弩,遇仇敌,不返兵,胜则梟而悬之。饶歌合舞,十年一大会,五年一小会。遇甲戌为之。有司毫不敢诘”^[44]。魏浚的《峤南琐记》中记载广西梧江竞渡“梧江竞渡龙舟,长十余丈,坐可五十余偶。有衣白数人,分立舟上。每橹动则右手麾白旗,左手麾袖。袖甚长,如所谓郎当舞袖者”^[45]。清代梁廷楠著《南汉书》卷六《后主纪二》载:“又踵祖父奢酷。……城西,浚玉液池,以岁之五月五日,出宫人竞渡其中。”竞渡习俗作为如今华南地区常见的赛龙舟的原始形态而延续至今,《民国清远县志》载:“邑人好竞渡,各乡皆然,装为龙头,龙尾,率以数十人扒之。每于端午节前后举行。此本荆楚旧风也”^[46],再如贵州清水江的苗族“龙舟节”、云南洱海的“捞尸会”以及澜沧江傣族泼水节时都会举行赛龙舟活动。

岩画中的竞渡活动规模有大小之别,少则三至六人,多达一二十人。小规模竞渡仅四五人参加,且无陆地活动场景,如宁明花山八区九组及渡船山第四组岩画。竞渡的参与者构成简单,饰羽者及无装饰的橹者,姿势保持一致,似躬身向前用力。

规模较大的竞渡场面热闹,人数多在一二十人。画面可以划分为水、陆两个空间,参加集会的人物形态不一:

水面空间人群主要由橹者构成,大致有两类:

第一类为正面人物形象。均为双臂弯曲上举,腿部半蹲,似舞人形象。



图一二 贵县罗泊湾 M1:10 号鼓船纹

第二类为侧身的橹者,并占大多数。人物多无装饰,仅宁明花山三区九组中橹者梳髻插笄。人物姿势相似,同一船只上的人物动作保持一致,基本为上臂略弯曲或伸直斜举,有的手举铜鼓。人物上身与船成顺势略前倾,有的则略后仰重心向下,腿部姿势略有差异,有的成双腿弯曲状,有的似为跪状。

陆地空间活动的参与者构成更为复杂,集会中的角色及社会角色差异比较明显。按照人物形态亦可分为两类:

第一类为正面人物形象,从形态上看似存在三种类型的人群:

A 型 高大的饰羽者。一部分饰羽者在画面中形象最为高大,似为集会的主持者。手执或腰间佩有兵器,其下有巨槩。姿势均为曲臂上举,成蹲状。另有一部分饰羽者较前者个体形象较小,腰间佩戴兵器,似从属于高大的饰羽者。

B 型 无装饰的正面人物。这部分正面人物个体更小,无任何装饰。均成曲臂上举,双腿半蹲姿势,似为舞人。

第二类为侧面人物形象。几处竞渡场景的岩画中侧身人物较少,且形态一致。均为双臂上举,身体略前倾,双腿略蹲。

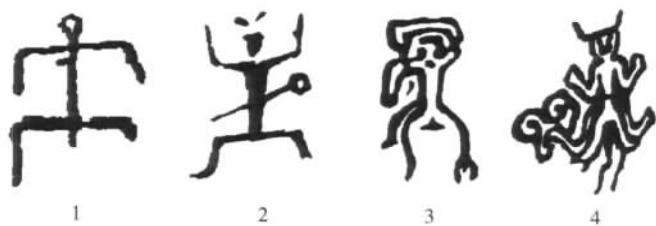
(二)舞蹈

舞蹈是华南沿海地区岩画中社群集会的主要表现活动,基本见于岩画的各个地点。舞蹈的形成多与原始巫术有着密切关联,而在岩画中舞蹈场面多作为仪式的组成部分出现,而不是作为单纯的娱乐性活动。

岩画中舞蹈场面众多,但是华南沿海地区岩画舞蹈元素呈规律性,表现为姿势原始、古朴,仅在珠海宝镜湾岩画中出现舞蹈姿势更为灵动、多变,呈现出地区性差异。根据舞姿的不同可分为两类:

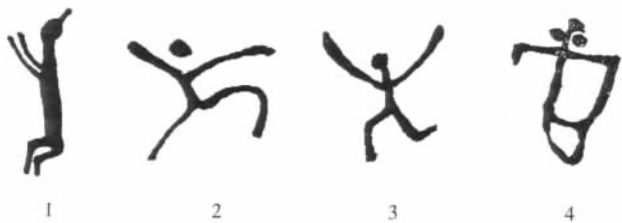
第一类为正面舞姿。舞人在造型和动作上略有差别,据此将其分为两型:

A 型 身体对称的舞姿,整齐划一富有规律性。表现为双臂向上或向下弯曲,双腿成半蹲式的,由于舞姿极似蛙状,因此也被称为“蛙姿舞”。这类舞人普遍见于左江流域岩画以及仙字潭岩画中,占舞人



图一三 正面舞人形象

1.仙字潭第四处 2.左江岩画 3,4.珠海宝镜湾岩画



图一四 侧面舞人形象

1.左江岩画 2,3.珠海宝镜湾岩画 4.仙字潭岩画第五处

的绝大多数(图一三,1、2)。

B型 舞姿成不对称性,以宝镜湾岩画中的舞人为代表。其中的女巫形象,舞姿飘逸,双腿叉开略向内弯曲,左臂举起绕过头顶,右臂弯曲向下。而饰羽的“颀”,双腿叉开向外撇,双臂弯曲向上(图一三,3、4)。

第二类为侧面舞姿。也可分为两型:

A型 为祈祷状的舞姿。主要见于左江流域岩画及仙字潭岩画中,舞人头部上扬,有的双臂举起,有的双臂向下,双腿成半蹲状,既似祈祷又似舞蹈(图一四,1)。

B型 见于宝镜湾岩画中的舞人表现的更加生动、灵活,头侧向一方,双臂上举,有的表现为一腿抬起,另一腿侧伸;有的似奔跑(图一四,2、3)。

岩画中的舞人多成组、成群出现,虽看似杂乱无章,但是舞蹈在空间布局、舞人的位置安排上表现出井井有条的特点。有的成排分布,或完全由正面舞人组成,或由侧面舞人构成,甚至是正面、侧面舞人交错排列;有的成环形布局,宁明花山第八区八组上为侧面舞人横列一排,下方的侧面舞人环绕一圈舞蹈,空间布局协调、自然;有的为簇拥在一起的舞人,如仙字潭第一处岩画中的群舞场面,舞人簇拥在一起,气氛十分热烈。

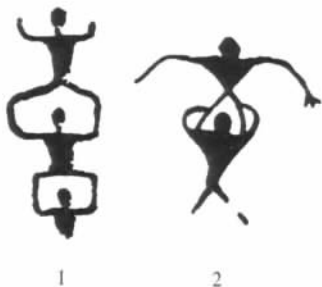
舞蹈的形式虽然简单、粗犷,在艺术表现形式上有所欠缺,但是强烈的节奏感和充满力量的韵律却在岩画中凝固,仍然会令人震撼。另外,从空间的排

列及动作的对称性来看,“原始”味十足的舞蹈仍然是优美的舞蹈造型,其中饱含的强烈的感情洋溢出喜悦与庄严、虔诚与神秘的气息也并未被舞蹈的韵律和节奏所掩盖。正如博厄斯在《原始艺术》中所提到“我们观察到,所有原始部落表达感情都有一定的形式。在这个意义上,舞蹈作为一种艺术形式可以是纯形式的东西,即没有任何象征含义。舞蹈的美学效果可能是以身体动作的快感为基础的,而这种效果常常在舞蹈动作所表达的感情中得到加强。舞蹈的形式越是完备,单纯的审美快感就越是强烈,而感情因素则与之相反”^⑦。

舞人中有的头戴羽饰或佩戴面具,有的则手执铜鼓,各类道具的使用也为其增添了扑朔迷离的色彩。左江岩画中的舞蹈形式无论在造型上还是道具的使用,都与如今壮族地区广为流行的“师公舞”这一宗教性质舞蹈颇为相似。“师公舞”流行于广西壮族地区的祭祀性歌舞,师公佩戴面具、手握宝剑进行表演,动作刚健有力。舞蹈动作比较简单,有着较为规范的、舞姿造型及动律。作为基本舞姿的有“凤凰型”和“蛙型”两种。“凤凰型”舞姿为一手举于头旁,另一手按于胯部,同时腿部一腿半蹲,另一脚屈膝点地。而“蛙型”舞姿为双臂曲肘举过头旁,五指张开,两脚成蹲踏式^⑧。舞蹈作为原始巫术的主要形式,表达了娱神、通神的意图,而保留在当今少数民族地区的传统舞蹈则对岩画中的舞蹈形式的认识提供了重要的依据。

(三) 杂技

在岩画中出现一例造型特殊的集会场景,龙峡第三峰西壁中部的一处岩画与左江流域地区常见的岩画风格截然不同。画面为三个正面人像叠立构成,人物姿势一致。均为圆头细颈,曲臂举手,双腿半蹲。居上者的下肢与居下者上肢相连,身躯比较肥大,胸部略宽。最下面一



图一五 杂技场景

1.广西龙峡第三峰西壁

2.云南沧源岩画第一地点5区

人下身剥失,推测姿势应与其上者相同。

由于场景单一,难以推测是何内容。云南沧源岩画中出现与此类似的场景,第一地点5区中出现比较完整的杂技画面。其中,有两组共四人的叠立者。另外,在第一地点2区、6区以及第四地点1区、2区均有类似的叠立人出现^⑨。

“初始的杂技,是在生产劳动、战斗、祭祀、游戏中出现的异常技能活动”^⑩,而早期的杂技更多为一种娱神的表演,有的则通过杂技以显示具有的神力。叠立是杂技中最为基本的表演动作,而在沧源岩画中的杂技场景内容丰富,杂技表演的难度也较大。不仅有杂技中最为常见的叠立表演动作,还有如“弄丸”等耍弄技艺,龙峡岩画中的杂技表演人数少,场景和技能表现上都很简单,杂技表演似乎尚未发展充分。

五. 几点认识

华南沿海地区地处我国南部沿海,其江河众多,面向海洋。不仅共处相同的自然环境下,且岩画在分布上也表现出相一致的特征,目前所发现的岩画基本均位于临水或近水的崖壁之上,且大多数位于河流转弯处,仅有小部分位于远离河流的崖壁上。相似的生态环境是华南沿海地区先民生产、生活以及在此基础上形成的精神信仰的先决因素,各地区在岩画中表现出的如重舟楫的海洋生活、干栏式建筑、“断发文身”习俗、万物有灵观念以及原始巫术仪式等文化内涵上表现出一致性,也使华南沿海地区岩画成为我国岩画系统中相对独立的一支。

岩画对仪式性的集会活动以静态的场景式方法记录,虽然无法探知具体活动的过程,但是其中对细节的表现却淋漓尽致未有遗漏,以不同的视角展现了华南沿海地区早期独特的文化景观和宗教生活。

我国包括华南地区在内的广大南方地区以稻作农业以及渔猎采集为主要生计方式,出于对自然的依赖和敬畏而形成万物有灵的观念。在华南沿海地区社群集会岩画中无不透露着对自然之物怀有的虔敬之情,而各种仪式等集会活动亦多在原始观念的指引下进行。在播种前以及收获时都要敬神灵,或是掌管雨水的雷神、或是保证禾稼顺利成长的田神、地神,虽无法从岩画中直接考察,但是在我国南方地区广泛存在的各种农业性祭祀大可视为早期原始祭祀的遗留,其目的亦在于祈求风调雨顺、粮食丰产。江河、海洋是华南地区先民生存的先决条件,集会活动中有相当一部分内容与河海生活有关。竞渡以及出海仪式其中蕴含着更为深层对河神、海神的敬虔之

情,故有竞渡以娱神的观点。另外,在岩画中以动物为图腾与祖灵观念融为一体,百越之地多崇蛇,台湾高山族更是推崇百步蛇并与其生活融为一体。其中似乎已远远超越了因有剧毒而产生的敬畏之前,蛇更是祖先的化身。同样,闽越之地对灵蛇的感情与左江流域对犬的感情相似,重要仪式中必有巨獭参与。“对于他们来说,灵物——自然精灵和地神,精灵和死人的阴魂,恶魔和神——构成了世界生活的个体动因”^⑪。

岩画中的一些片段某种程度上反映了先民的时间观对华南沿海地区仪式活动的影响,这在不同性质的农耕祭仪中的表现最为显著。从播种到收获一个周期的循环显示了“自然的节律”,“他的活动和劳作有着重大的结果,因为它们宇宙循环之中展开,而且因为年、季节、夏天和冬天、播种时间以及收获时间都渐次形成了自身的基本形式,每一个活动本身具有独立自存的意义”^⑫。农业生活与时间的密切联系,使对节律的感知和各种形式的农业祭仪交融在一起,仪式中表现出的女性、性器官、裸身、交合、献祭作为丰产与再生的隐喻而成为仪式中的重要主题。在播种及收获至关重要的环节都会突出表现性器官甚至是男女的交合,女性因与大地之间可繁殖的相似特性以及通过男女交合的人格化过程也使土地更加富于生殖力。而献祭也不仅仅是作为华南地区古老的风俗而存在,它广泛存在于世界民族志之中。除了以人首或个体作为人神交流的最高等级祭品,农业生产的循环与自然节律之于人的生老病死与自然节律,因此死亡成为再生的隐喻,新生的伊始。收割作为农业活动的最后一个环节,同时也象征着新的周期即将开始。因此,丰年祭既是对神灵的答谢,更是顺利通过阈限阶段的一个过渡性仪式。以舞蹈为主要形式的“狂欢”不单纯以娱神为目的,也是作为仪式的主要形式“为生命的再生作铺垫”^⑬。

通过对人物造型及在集会这一场景下所扮演的角色的分析,可以一窥当时的社会组成。从可判断的人物场景看,福建仙字潭岩画中人物身份分层现象尚不明显,而在珠海宝镜湾岩画中,人物虽少,但可发现有两类人群,即作为仪式主祭者的巫觋及参与仪式的平民。左江流域岩画人数众多的宏大场景较多,其中人物职能、地位明确,完整的仪式中共有四类人群:居于核心地位的饰羽主祭者,这类人多部落首领,甚至是部落联盟的首领。第二类人群亦以正面形象示人,成组出现,排列整齐,动作整齐划一。有的则佩戴面具,表演傩舞。这类群体似乎比平民百姓更为接近仪式的核心,以舞者身份出现。第三类人

群是为数众多的平民形象,均为侧身举臂,表现出虔诚的祈祷状。此类人群应不仅是集会的主体成员,更应是部落的主体成员。第四类人群是作为祭品的战俘,或被整个献祭,或被割首作为向神灵贡献的祭品。这类人物并不多见,仅仅是具有重大意义的一系列仪式中才加以表现,而出现人祭场面的集会亦必定是对部落生活有重要意义的庄重的仪式。

华南沿海地区社群集会类岩画数量众多,内容丰富。另外仍有一定数量的岩画由于缺乏典型特征而难以断定集会目的和内容,仅能做出初步推测,而另一些岩画则因内容过于复杂抽象而尚无法深入展开,则有待于进一步的探讨。

注释:

(汉)班固撰、颜师古注:《汉书》(卷二十八),中华书局,2000年。

吴绵吉:《百越文化简论》,《中国东南民族考古文选》,第99页,中国考古艺术研究中心,2007年。

陈兆复:《中国岩画发现史》,上海人民出版社,1991年。

李世源:《珠海宝镜湾岩画判读》,珠海出版社,2006年。

广西壮族自治区文化厅文物处、广西壮族自治区博物馆编,王克荣等著:《广西左江岩画》,文物出版社,1998年。

(汉)班固撰、颜师古注:《汉书》(卷二十五),中华书局,2000年。

(北齐)魏收著:《魏书》(卷一百一),中华书局,2000年。

冯汉骥:《云南晋宁石寨山出土铜器研究》《云南青铜器论丛》,第5页,文物出版社,1981年。

云南省博物馆编:《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》,第93页,文物出版社,1959年。

⑪ 冯汉骥:《云南晋宁石寨山出土铜器研究》《云南青铜器论丛》,第4页,文物出版社,1981年。

⑫ 张增祺:《滇王国时期的原始宗教和人祭问题》《云南青铜文化论集》,第302页,云南人民出版社,1991年。

⑬ 广西壮族自治区地方志编纂委员会编:《广西通志·民俗志》,第131页,广西人民出版社,1992年。

⑭ 冯汉骥:《云南晋宁石寨山出土铜器研究》《云南青铜器论丛》,第2页,文物出版社,1981年。

⑮ 毛公宁:《中国少数民族风俗志》,第301页,民族出版社,2006年。

⑯ 乔宗:《台湾原住民史·鲁凯族史篇》,第25

页,台湾省文献委员会编印,2002年。

⑰ 杨学政:《衍生的秘律——生殖崇拜论》,第142页,云南人民出版社,1992年。

⑱ (元)脱脱等撰:《宋史》(卷四百九十六),中华书局,2000年。

⑲ (宋)范大成著,胡起望、覃光广校注:《桂海虞衡志辑佚校注》,第77页,四川民族出版社,1986年。

⑳ (宋)周去非著、屠友祥校注:《岭外代答》(卷七),第151页,上海远东出版社,1996年。

㉑ (北齐)魏收:《魏书》(卷一百一),中华书局,2000年。

㉒ (明)邝露著:《蓝鸿恩考·赤雅考释》,第36页,广西民族出版社,1995年。

㉓ 凌纯声:《国殇礼魂与觥首祭泉》,《中国边疆民族与环太平洋文化》,第618页,联经出版事业公司,1979年。

㉔ 吴绵吉:《百越的图腾、祭祀与巫术》,《中国东南民族考古文选》,第99页,中国考古艺术研究中心,2007年。

㉕ 凌纯声:《中国远古与太平洋印度两洋的帆筏戈船方舟和楼船的研究》,第156页,中央研究院民族学研究所出版社,1971年。

㉖ (明)《天山草堂集》:摘自《中华全国风俗志》(上篇卷八·广东),上海书店,1986年。

㉗ 摘自胡朴安编:《中华全国风俗志》(下篇卷五·福建),上海书店,1986年。

㉘ (吴)韦昭注:《国语》(卷十八·楚语下),第559~564页,上海古籍出版社,1992年。

㉙ 十三经注疏:《春秋公羊传注疏·卷二·隐公二年至四年》,北京大学出版社,2000年。

㉚ (英)爱德华·泰勒著、连树生译:《原始文化》,第350页,广西师范大学出版社,2005年。

㉛ 李衍垣著:《夜郎故地上的探索》,第71页,贵州人民出版社,1980年。

㉜ (宋)周去非著、屠友祥校注:《岭外代答》(卷十),第264页,上海远东出版社,1996年。

㉝ (宋)范大成著、胡起望、覃光广校注:《桂海虞衡志辑佚校注》,第185页,四川民族出版社,1986年。

㉞ 福建省博物馆:《崇安汉城北岗一号建筑遗址》,《考古学报》1990年第3期。

㉟ 陈文华:《几何印纹陶与古越族的蛇图腾崇拜》,《考古与文物》1981年第2期。

㊱ 刘军:《高山族排湾人的蛇图腾文化》,《中央民族大学学报》(哲社版)2001年第6期。

(下转第88页)

注释:

、②① 韩康信、潘其风:《我国拔牙风俗的源流及其意义》,《考古》1981年第1期。

莫稚:《广东考古调查发掘的新发现》,《考古》1961年第12期。

广东省博物馆、佛山市博物馆编:杨式挺主编《佛山河宕遗址发掘报告》,广东人民出版社,2006年。

广东省博物馆:《广东南海县灶岗贝丘遗址发掘简报》,《考古》1984年第3期。

广东省文物考古研究所等:《南海市鱿鱼岗贝丘遗址发掘报告》,《广东省文物考古研究所建所十周年文集》,岭南美术出版社,2001年。

《马湾东湾仔北考古收获一九九七年十大考古新发现之一》,《香港马湾东湾仔史前遗址发掘简报》;韩康信、董新林《香港马湾岛东湾仔史前人骨鉴定》,均载《考古》1999年第6期。

莫俊卿:《古代越南的拔牙习俗》,《百越民族史论集》,中国社会科学出版社,1982年。

杨式挺:《试从考古发现探索百越文化源流的若干问题》,《学术研究》1982年第1期。

姜武福:《楚俗三题》,《荆州师专学报》1992年第3期。

(上接第102页)

③⑦ (英)爱德华·泰勒著、连树生译:《原始文化》第594页,广西师范大学出版社,2005年。

③⑧ 童春发:《台湾原住民史·排湾族史篇》,第78页,台湾省文献委员会编印,2002年。

③⑨ 林惠祥:《台湾番族之原始文化》上海文艺出版社,1991年。

④⑩ 童春发:《台湾原住民史·排湾族史篇》,第104页,台湾省文献委员会编印,2002年。

④⑪ (宋)周去非著、屠友祥校注:《岭外代答》(卷六),第123页,上海远东出版社,1996年。

④⑫ 李伟卿:《铜鼓船纹的再探索》,《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》,第238页,文物出版社,1986年。

④⑬ 蒋廷瑜:《古代铜鼓通论》,第154页,紫禁城出版社,1999年。

④⑭ (明)邝露著:《蓝鸿恩考释·赤雅考释》,第161页,广西民族出版社,1995年。

④⑮ (明)魏浚:《峤南琐记》,摘自胡朴安编:《中华全国风俗志》(上编·卷九),上海书店影印出版,

④⑯、④⑰、④⑱ 韩康信、潘其风:《广东佛山新石器时代晚期墓葬人骨》,《人类学学报》1982年第1期P68、P75附表二。

④⑲ 连照美:《台湾史前时代拔牙习俗之研究》,《台湾新石器时代卑南研讨论文集》2003年12月,P139~143。

④⑳ 中国社会科学院考古研究所山东工作队:《山东汶上县东贾柏新石器时代遗址发掘简报》,《考古》1993年第6期。

④㉑ 韩康信:《中国考古遗址中所见的拔牙风俗》,《文物天地》1992年第6期。

④㉒、④㉓ 葛人:《台湾邹族和邵族的拔牙风俗及其对考古学的启示》,《中国文物报》2007年7月7日。

④㉔ 刘慧:《也说大汶口文化拔牙习俗的因由》,《民俗研究》1996年第4期。

④㉕ 《三年来广州古墓葬的清理和发现》,《文物参考资料》1956年第5期。

④㉖ 覃圣敏主编:《壮泰民族传统文化比较研究》,广西人民出版社,2003年。

④㉗ 曾骥:《东湾仔拔牙——兼论我国东南沿海拔牙习俗文化区》,《广东省文物考古研究所建所十周年文集》,岭南美术出版社,2001年。

1986年。

④㉘ 摘自上海书店出版社编:《中国地方志集成·广东府州县志》,第117页,上海书店出版社,2003年版。

④㉙ (美)博厄斯著、金辉译:《原始艺术》,第328页,上海文艺出版社,1989年。

④㉚ 纪兰慰、印久荣:《中国少数民族舞蹈史》,第196页,中央民族大学出版社,1998年。

④㉛ 汪宁生:《云南沧源崖画的发现与研究》,第95页,文物出版社,1985年。

④㉜ 史仲文主编:《中国艺术史·杂技卷》,第3页,河北人民出版社,2006年。

④㉝ (英)爱德华·泰勒著、连树生译:《原始文化》,第552页,广西师范大学出版社,2005年。

④㉞ (美)米尔恰·伊利亚德著、晏可佳、姚蓓琴译:《神圣的存在——比较宗教的范型》,第314页,广西师范大学出版社,2008年。

④㉟ (美)米尔恰·伊利亚德著、晏可佳、姚蓓琴译:《神圣的存在——比较宗教的范型》,第337页,广西师范大学出版社,2008年。



本期导读

拔牙又称“凿齿”、“打牙”等,主要流行于我国东南沿海夷、越民族文化区,最早见于山东大汶口文化墓葬中,在新石器时代晚期至古代社会、甚至近现代的华南与东南亚民族文化中,仍延续不断。史前遗址中的拔牙头骨很早就引起古人类学家的注意,作为一系列特殊的人体异常变形现象(如头骨变形、人体雕刻与文身、拔牙等)之一,拔牙是一种具有深刻文化含义的人体艺术现象。广西文物考古研究所彭书琳研究员的《岭南古代居民拔牙习俗的考古发现》一文,首次系统收集、研究了岭南地区考古遗址发现的拔牙头骨,以及大量壮族、瑶族民族志和历史文献中的拔牙习俗资料,详尽考察了拔牙的不同形态与文化含义,清晰地梳理了岭南民族拔牙文化的分布与源流,资料翔实,着力深厚,对进一步学习、研究华南民族文化史具有重要的参考价值。

岩画是人类童年的艺术,石器时代的各类岩画、石刻艺术作品几乎遍布世界各大洲,在青铜、铁器时代的各地“边缘文化”中还长久延续。岩画是文字出现之前的原始人群、或者文明时代尚未掌握文字的边缘人群的记事作品,记录了人类社会早期历史的诸多讯息。华南是古代百越先民的活动区,长期游离于华夏文明圈之外,迄今发现于福建、台湾、广东、广西、云南等地的原始岩画内涵反映了古代百越先民的一些重要的社会文化生活片段。中央民族大学民族学与社会学学院研究生杜辉的《华南原始岩画中的社群集会》一文,专注华南原始岩画中的“社群集会”这一重要画面,综合前人的研究成果,在岩画内涵分类、因素分析的基础上,参照华南民族志与历史文献记载的相关资料,钩沉出华南原始岩画中所“描绘”的一系列社群集会场面,包括史前孕育、播种、丰年等农耕祭祀活动;海神、祖灵等神灵祭祀;竞技、舞蹈、杂技等群体娱乐活动。是研究华南土著社会史、文化史的新尝试。本文从静观动,历史重建、栩栩如生,论述有据,解读生动,是岩画研究上的一篇成功的民族考古学论著。

也许夏禹巡游江南“裸入吴国”的记载有些夸张的成分,但在上古“衣冠华夏”的视野中,华南越、濮土著确实是顽固的“化外裸国”。对广泛存在于自华南“越、濮”到太平洋“南岛”族群的“裸国”社会文化,学术界尚未有专题关照。吴春明《“裸国”印象》一文,钩沉汉文史籍的零星记载,佐证于岩画、青铜器和陶俑等考古资料,觅拾上古华南“裸国”的历史记忆。同时,广泛搜猎台湾“裸番”、东南亚、太平洋民族志上“裸体不衣”的文化现象,重建“裸国”这一亚太民族史上重要的文化共同体。并试图以太平洋民族志上欧洲衣冠“文明”与南岛土著“裸以为俗”的文化冲突事例,阐明文化相对论在民族文化认知上的重要性。

(吴春明)