

# 贺兰山岩画的存在论分析<sup>\*</sup>

王毓红 冯少波 (集美大学文学院)

**摘要:** 贺兰山岩画是视觉语言的具体表述,在这一表述形式之外,它是无法存在的。无论是从被视知觉感觉到或经验到的意义和物体或现象来看,还是就贺兰山岩画自身生存的具体语境而言,整个贺兰山岩画视觉语言系统都可以被区分为独体岩画和合体岩画两个子系统。前者指内部有着一定结构关系的、相对独立存在的、意义相对完满自足的单个岩画形式,后者指由两个或两个以上独体岩画形式结构的、相对独立存在的岩画形式。

**关键词:** 贺兰山岩画; 视觉语言形式; 独体岩画; 合体岩画

**中图分类号:** K871.44 **文献标识码:** A **文章编号:** 1003-6962(2011)01-0068-06

存在这样一个不容置疑、不容忽视的事实:贺兰山岩画是一种视觉图像。这是贺兰山岩画在现实中存在的形式。事实上,贺兰山岩画只能是视觉语言的具体表述,在这一表述形式之外,贺兰山岩画是无法存在的。这一表述形式本身具有生存论和存在论上的价值。尽管对贺兰山岩画的研究可以一般地属于考古、美术领域,而且随着研究角度的变化,可以对它作出多种阐释:人类学、历史学、民族学、文化学,等等,可以采用多种方法对它进行研究<sup>[1]</sup>。这些研究和阐释在学理和阐释学上也许都是合理的,但问题在于:它们是否是在存在论上源地地得出?美术、史学等其他种种解释同存在论上的解释虽然不互相排斥,但也并不完全等同。美术、史学等其他各种解释总是毫无例外地从美术、史学等其他学科出发进行解释。而存在论上解释则要求我们直接面对贺兰山岩画视觉形式存在本身,面对视觉语言事实。唯当我们从贺兰山岩画自身出发,制定研究目标,借以把这种岩画的基本构成,具体特征和具体价值及其生成过程和运作方式等问题清理出来,贺兰山岩画的研究工作才会在生存论、存在论意义上言之成理。

作为一种视觉言语事实,贺兰山岩画的客观存在状态即是一种图形,一种被人类想象并构造

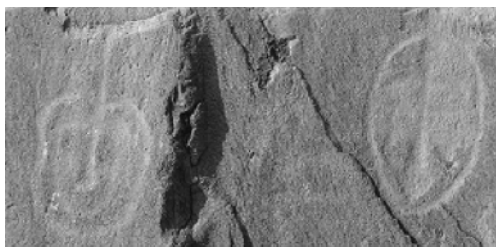


图 1

出的形式。这种具有指称性、功能性价值的形式是可以直接感觉到的能指与可推知和理解的所指的统一体。点、线、面(尤其是线)是结构贺兰山岩画的基本形式元素,贺兰山岩画视觉语言各形式元素及其之间的关系和差别都是在横组合关系和纵聚合关系两个不同的范围内展开的(如图1所示<sup>[2]</sup>)。前者以岩画图形自身空间排列组合为支柱,后者则属于每个人的视觉语言内部宝藏的一部分。贺兰山岩画视觉语言中的横组合关系和纵聚合关系涉及面很广,具有无比的丰富多样性。它不仅适用于某一个图形,而且适用于图形的组合,适用于各式各样的复杂单位。因此,为了全面系统深入地了解贺兰山岩画,有必要从岩画存在的实际情况出发,首先对整个贺兰山岩画视觉语言系统进行最基础的分类研究。一切科学研究始于对事物的分类。“所谓分类,是指人们把事物、事件以及有关世界的事实划分成类和

<sup>\*</sup> 此论文为国家社会科学基金艺术学项目“贺兰山岩画研究”阶段性成果之一。立项批准号:05BF04


种,使之各有归属,并确定它们的包含关系或排斥关系的过程”<sup>[3]</sup>。而要对贺兰山岩画进行分门别类,首先就要把它们置于贺兰山岩画这个宏大的视觉语言系统中,考察各个岩画之间的关系,寻找出使它们相互有别、彼此之间明确的界限。众所周知:岩画是一种现实的客观物质存在。因此,我们所说的“岩画”是指岩画的视觉系统,是眼睛里看到的、实际中相对独立存在的一幅相对完整的图画。这就是说:对有意识的人来说,我们视知觉经验中的贺兰山岩画常常为一个整体。你看见的岩画,总是一个有轮廓的形式而非一系列的点、线;总是统一的整体,而不仅仅是某个部分,或者某一部分的一系列组成要素。例如,若把我们看到的图1这个贺兰口岩画视作一个相对完整的视觉系统的话,那么,在这个相对封闭的视觉场(field)内,也即一个相对完整的整体内,我们的视知觉所能经验到的内容总的来说包括两个部分,即图形(figure)和背景(ground)。尤其是图形,最引我们注目,它是我们视觉注意的中心,它看起来似乎是被一个轮廓(contour)包围着,具有物体的性质。这就是说它看起来像是一个物体,一个整体性的物体。除此之外,目睹图1我们视知觉经验到的就是背景。它往往处于我们视知觉注意力的边缘,因为它看上去比图形离得远一些。我们注意到:这个背景上有很深的坑状和线状的天然断裂纹,但是,与其左右两个岩画形式相比(这是两个圆形形式样结构),它缺乏一个完满的、相对完整统一的,也即相对封闭的、强固而美好的轮廓。或者说就整个图1这个视觉场而言,两个有着封闭的圆形轮廓图形最突出,它们首先会俘虏我们的视线。我们的视知觉经验即以此方式把图1诉诸我们,表现为两个有意义的结构形式——象圆圈形式样结构。这种不必有待于论证,而是我们直接感觉中的,准确地说我们视知觉经验中的相对完满的整体形式,用格式塔心理学(Gestalt psychology)<sup>[4]</sup>的德语术语来说就是“格式塔”(Gestalt)<sup>[5]</sup>,意即指形式(form)或形状(shape),或更广泛的指方式(manner),或甚至于实质(essence)。英文里运用得十分广泛的同义词是“最高的形式”(in top form)、“完美的形式”(in good shape)。因此,若以我们视知觉经验中的、一个相对封闭的、独立完整的图形为单位,


采用我们中国传统制字里“独体为文,合体为字”<sup>[6]</sup>的说法,我们可以把整个贺兰山岩画视觉语言系统划分为两大子系统:独体岩画系统与合体岩画系统(为行文方便起见,我们简称为独体岩画和合体岩画)。凡是在我们的视觉场内,为我们所知觉到的、一个个相对独立完整的轮廓,也即一个关闭的图形(closed form)就是一个自足的独体岩画。如图1里就包含着两个这样的独体岩画形式,也即每一个圆圈形式样结构都是一个独体岩画。

我们这里所说的独体岩画形式,指的是一种内部有着一定结构关系的图形。这种图形往往具备不依赖其他因素而相对独立存在、意义相对完

满自足等特点。诸如  等形式。它们

可以以象人或动物之形的形式出现,也可以以各种抽象的符号形式出现。因此,若以一个相对自足完整的岩画形式为单位,那么,贺兰山独体岩画可以像、和一样,只有一个岩画形式或者成分<sup>[8]</sup>,


如  和

 ,也可以有两个以上的岩画成分,

如  和  。只要这个或这些岩画

成分在实际空间中是相对独立存在的、在视觉上是一个完整的整体。尽管有的岩画里有许多相对

完整的形式,如  里有三个(即两个象人

之形的形式和一个象马之形的形式), 

里的圈状形式几乎多得不可数。但只要它们之间通过一定的关系紧密联结在一起,也即形成结构(strucuuures),成为一个有结构的整体,我们就



图 2

把它们统称之为独体岩画或独体符号。

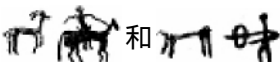
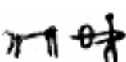
而一个合体岩画里则至少要有两个相对独立完整的岩画形式或成分。这就是它可以有两个成分，如和，可以有三、四个成分（如图 2），甚至可以有几十个成分（如图 3）只要这些岩画成分相对独立（在形式层面，它们各个之间没有联系）共同按照一定的次序存在于一个更大的岩画形式里。而这个因此有着自己的结构（structures）的更大的岩画形式就是合体岩画（这个岩画在实际空间中也是相对独立存在的、在视觉上也是一个完整、自足的整体）。如从外在形式上来看，图 3 里的象圆点之形的各形式之间和折线形式之间，以及圆点、折线形式之间都存在着明显的间隙，也即它们之间并不是紧密联结在一起的，而是相对独立存在的。因此，图 3 是众多象圆点之形的形式和折线形式的集合，一个由它们借助于一定的结构关系组合的一个复杂的合体岩画形式。



图 3

就整个贺兰山岩画视觉语言系统而言，绝大多数是合体岩画形式，也即有两个或两个以上相对独立的岩画形式构成的复合岩画形式。它们是贺兰山岩画的主体。其数量和类型以及结构都十分浩繁。仅从组成成分的数量上来说，有二重组合（也即同一个岩画形式里有两个独立存在的形

式或组成成分，以下依次类推）、三重、四重、五重、六重、七重组合，也有八重以上甚至多得数不清的组合。依据每一个形式里组成成分（它可以是任何类型的岩画形式，只要它相对完整独立地存在）的数量及其在整个贺兰山岩画里的数目<sup>[9]</sup>，我们以八为标准，把整个贺兰山合体岩画大致划分为两大部分，即八个以下和八个以上。前者指二至八重合体岩画形式，后者指八个以上的合体岩画形式。在这些合体岩画形式里，同一个岩画形式里两个或两个以上各种形式的岩画或者说组成成分依据多种关系被合并在一个视觉空间里。

从视知觉经验出发，以一个相对独立完整的整体为单位，这只是我们区别独体、合体岩画的第一步。事实上，正是以被视知觉感觉到或经验到的意义和物体（meanings And Objects）或现象<sup>[10]</sup>为出发点，我们发现：与区别任何理论术语不同，贺兰山岩画存在于现实生活中，存在于物质化的贺兰山里的岩石上，存在于观察者直接的视知觉经验中。因此，在具体判断哪一个岩画是独体岩画，哪一个岩画是合体岩画时，我们的参照系往往更多地是依靠我们视知觉场内的背景（也即岩画具体分布的位置），所有岩画就位于这些背景之上。如图 4 所示：这是一个有限的视知觉场或背景，场内或背景上有很多岩画。从一个物体转移到另一个物体的知觉中，我们看见物体的大致轮廓，从而知道是什么图形。位于最中心位置的是一片排列紧密的长方形形状的轮廓，其右边则有两个圆圈形式，下面是一个小的钩状形式。整个图 4 是大麦地岩画，它位于岩脉上，这就是说它的左右还有其他岩画。所以，假如把图 4 置放在它实际生存的广袤的语境中，我们可以把它视作一个视觉场内的、一个相对完整独立



图 4

的统一岩画，也即合体岩画。但是，我们随即又发现我们的界定过于简单。图4这个视知觉场或背景本身并不是一块完整的岩石，而是四块相对独立完整的岩石的自然堆积。我们直接的视知觉经验告诉我们，背景有时起着决定性的作用。我们在阳光下和半黑暗语境中所看到的同一个物体的反差往往非常巨大。因此，若我们同时考虑到背景，也即岩画自身生存的环境，那么，从岩石自然存在的状态，也即一个相对独立完整的岩石出发，我们就会把图4这个视觉场内的所有岩画视作四个相对独立完整的部分，即最上面的一大片、最下面的一个钩状物体或形式以及最右边上下两个圈圈状物体或形式。这样，图4其实包括一个合体岩画和三个独体岩画，也即相对独立完整存在着的一个岩画形式。

整个贺兰山岩画生存的具体语境也强有力地证明了我们上述判断的正确性。不论形状的大小，不论数量的多少，也不论其所处位置的高低远近，一个我们视知觉能直接感觉到的、相对独立完整的贺兰山岩画，一般总是位于某个相对独立完整而平坦的一块岩石上。从这个意义上说，每一个贺兰山岩画通常都是孤立地存在着，它们或者位于完全不同的地点，或者位于同一地点的不同岩石块上（以其自然断裂为依据），或者与其他岩画位于同一块大的岩石上，但借助于明显拉大的距离而彼此区分开。这里所说的岩画，既指独体岩画，也指合体岩画。这就是说不论这个岩画形式本身有多大（一个独体岩画形式也可能很大），这个岩画形式里有多少组成成分（有些合体岩画形式里的成分几乎是不可数的），只要它是我们视知觉能直接经验到的、相对独立完整地存在着的一个整体形式，我们就把它统称为一个岩画或者岩画形式。如图5是一处大麦地岩画具体分布的实际情景。在这个视知觉场内，我们能直接知觉到的、相对独立完整存在的就是三个岩画形式。它们分别位于整个视知觉场内最突出的三块较大的黑色石头上：最前面一块大致呈三角形，中间一块呈长方形，其后一块呈不规则形的上面有两小部分已经剥落。三块石头整体呈前后分布。第一块与第二块之间有一段距离，第二块和第三块一上一下，呈台阶状分布。因此，不同形状、不同位置的这三块石头之间的天然界线是很明显的。这种界限决定了我们在这个视知觉



图5

场内所能直接经验到的三个岩画形式。更进一步，我们会看到这三个岩画里，各自又有一些相对独立完整的成分。很显然，它们都是合体岩画形式。

事实上，独体岩画（一个独立的图形就是一幅岩画）是我们在贺兰山上所能找到（准确地说是看到）的、相对独立的、实际“存在”的、最小的岩画或者说岩画形式。如图6所示：它的确是我们视知觉所能直接知觉到的最小的形式单位。这是贺兰口岩画，它位于一堆乱石中间的一块相对平整的石头上。虽然它周围也还存在着许多比较平坦的、可以用来刻制岩画的石块，但是，它们的上面都没有岩画。而且，我们看到：图6这个岩画所处的位置也很奇特。它不是位于我们的视知觉所最容易感知到的地方。事实上，当我们目睹这个视觉形式时，首先映入我们眼帘的就是一块横置在整个视觉空间中一块大石头。象羊之形的岩画则位于这块石头的最底部。若不仔细寻找，我们很难看到它。这就是说它实际上是位于这块石头很隐蔽的地方。显然，贺兰



图6

山岩画制作者并不是因石而刻，也即依照天然石面是否相对平坦以及其面积的大小而刻制岩画。而是根据自己的意愿而刻。正是根据自己的需要，他既没有把这个象羊之形的岩画刻在这块石头比较醒目的地方，也没有再在这块石头的其他部分，刻制其他任何形式的岩画。事实上，假如我们现在看到的这个岩画所处的位置，就是当时贺兰山岩画制作者刻制它时所处的位置的话，那么，显而易见：在岩石的最部这个部位刻制一个岩画形式要比在它的中间或上面困难得多。然而，在整个贺兰山岩画里，像这样傲然独立存在的、相对完整的独体岩画形式很多。只不过它们在位置、式样结构、形状、方向、大小等等方面有着程度不同的差异。如就实际存在的地理位置而言，图7这个视觉空间中的岩画形式位于图6这个独体岩画形式的最北边，彼此之间的距离大致约两米左右。与图6相比，图7这个岩画形式的整体轮廓形状要大得多。它被刻制在一大块相对平坦的岩石上，周围都是一些相对较小的、没有刻制任何形式的岩石块。这是一个合体岩画吗？它那相对完整独立的轮廓形式告诉我们它不是。它是一个独体岩画。用以结构它的所有形式要素都彼此紧密联结在一起，不可分开。

当然，独体岩画也好，合体岩画也罢，我们的上述划分都不是绝对的，而是相对的。譬如：若根据岩画所处石头或石块天然存在的语境，面对图4最右边的两个圆圈状形式，我们可以说它们是两个独立存在的独体岩画形式，因为它们分别位于两个不同的石头上（注意：两个石头中间有着一道天然的断裂，此断裂一直延伸到岩石的底部，显然这是两块岩石）。但是，若完全从视



图7 墓葬横剖面图1



图8

知觉感觉到或经验到的一个相对独立完整的视觉形式的角度出发，我们也有理由把图4最右边的两个圆圈状形式，视作一个统一的形式，也即由两个圆圈状形式或成分上下结构而成的一个合体岩画。因为与同处于一个相对完整统一的、视觉空间中的图2里的两个圆圈状独体岩画形式相比，图4里的两个圆圈状形式之间的距离非常短。其实只是一条断裂缝而已（上面岩石的左上角缺了一块），以致于当我们初次注视图4这个视觉空间的最右边时，我们可能忽略它的存在，而把图4这个视觉空间的最右边视作一个相对完整统一的形式，即两个圆圈状形式上下组合的一个合体岩画。

然而，有时我们在判断一个岩画是否是合体岩画形式时，即使两块岩石之间的间隙比较大，我们也会忽略不计。如图8所示：我们眼前所注目的一块石壁上也有一道深深的天然断裂痕。以此为界：它的上面似乎有五个相对完整的形式（其中有一个象马之形的根本形式），它的下面则有两个不同形式元素结构的象马之形的形式。显然，若依据天然的断裂痕，这是两个合体岩画形式。但是，当整个图8进入我们视知觉场中时，我们却会把它视作一个统一的、纵向排列组合的整体形式，也即一个大的合体岩画。因为里面所有图形之间存在着某种联系。我们看到：最下面一个大的象马之形的形式的上面，紧紧依附着一个小的象马之形的形式，这个马形式向上倾斜排

列着,其头部形式几乎挨着断裂痕。而断裂痕上面最下面的两个形式也距离断裂痕不远。这种排列似乎表明:断裂痕只是拉大了其中两个成分之间的距离,并没有从本质上影响图8所呈现给我们的这个整体的视觉空间。或者说,图8里的所有组成成分只不过是刻制在一块不太完整、平坦的石壁上。因为不管是位于断裂痕上面也好,下面也罢,它们都是处于同一个背景之上的、彼此之间有着一定联系的、相对完整的视觉形式。而“一个知觉野有组织起来的趋势”,即呈现为图形,一个相对完整统一的有机整体。从这个意义上看,图8这个视觉形式的确给我们呈现出了一个相对完整统一的总体轮廓,即一个纵向排列的组合。因此,在具体判定哪个岩画是独体岩画形式,哪个岩画是合体岩画形式时,我们一方面要充分考虑到岩画处的自然地理背景,另一方面,也要从格式塔心理学的视域,关心一个特定的视觉场,一个动力的整体。尤其关注视觉场内各个成分之间的关系。如果各个成分发生变化而关系保持不变,则整个图形或岩画形式也保持不变。总之,对贺兰山岩画,我们所作的独体、合体的分类是相对性( relativity)的。然而,我们却必须要对其进行这种存在论意义上的分类——如果我们想理解它的话。其实,在整个贺兰山岩画里,像图4、图8这样的情形并不多见。我们所能见到的绝大部分岩画都是作为一个相对独立、完整统一的意义单位而存在的,不管是就其实际存在的地理位置,还是就其自身内在结构存在的相对完整性而言都是如此。因此,在生存论存在论意义上,我们必须充分考虑到贺兰山岩画符号存在的实际情况,以详尽描述分析独体岩画形式和合体岩画形式为我们研究工作的切入点。

注释:

[1] 关于此,作者已有专论,兹不赘述。参见拙作“贺兰山岩画研究话语形态评析”(《宁夏师范学院学报》,2007年第4期。本文所说的贺兰山岩画指分布在北起贺兰山端头的麦如井、翻石沟,南至濒临腾格里沙漠的卫宁北山的苦井沟、大麦地一带的岩画。

[2] 本文中凡摄影贺兰山岩画均为作者拍摄、收集并制作。图1、图8都是分布在宁夏贺兰县西侧50公里的贺兰山中部的贺兰口岩画。前者位于沟口的东壁,距沟底8.2米,面南,面积高0.44、宽0.48米;后者位于贺兰口沟口南面石壁的底部,距

离沟底约1米左右。由于自然风化剥落,有些形式我们已经分辨不出来了。图2、图4都是分布在苦井沟以西地区的大麦地岩画。前者位于苦井沟西侧5公里处的沟梁上,面东南,面积高0.32、宽0.44米;后者面东南,面积高0.64、宽1.04米。图3分布于贺兰口沟口外河滩边上,面积宽约0.56、长约0.67米。

[3] 法国学者爱弥尔·涂尔干、马塞尔·莫斯语,见其《原始分类》,上海世纪出版集团2005年版,第2页。

[4] 格式塔心理学兴起于20世纪20年代的德国,它以整体与现象为主要研究对象。这里说的整体指的是见于经验中的整体,现象是指那些我们的感觉直接经验到的不必有待于推论过程的,一切意义,一切物体和一切说明。代表人物是惠太海默、苛勒和考夫卡。

[5] “格式塔”这个最早为德国心理学者所使用的德语语境中的术语。据美国实验心理学家E. G. 波林描述分析:这个术语后来为很多学者所阐发并试图用英文里的词语代指它。如斯皮尔曼称它为形的心理学( shape psychology, 1925),铁钦纳称它为完形主义( configurationism, 1925),或构造心理学( Structural psychology, 1925),然而,这些名称似乎都不能准确地表达出德语“Gestalt”的所指内涵。E. G. 波林认为假如人们用 whole psychology (全心理学)代指,则不免奇怪而滑稽了。而简·斯马次的 holism (整体说, 1926),一词虽有正确的意义,但源出希腊文,绝难流行。因此, Gestalt 一词现在可被永久纳入英文之中,有时甚至连它的第一个字母都不大写了。详见其《实验心理学史》,商务印书馆1981年版,第670页。

[6] 如元代郑杓《衍极》书要篇引郑樵《通志·七音》云“《七音》叙曰‘汉人课籀隶,始为字书,以通文字之学,江左竞风骚,始为韵书,以通声音之学。’然汉儒识文字而不识字母,则失制字之旨;江左之儒识四声而不识七音,则失立韵之源。独体为文,合体为字,汉儒知有《说文解字》而不知文有字母,生子为母,从母为子,子母不失,所以失制字之旨”。见《四库全书》本。

[7] 本论文所有复制图引自《贺兰山岩画》,许成、卫忠编著,文物出版社1993年版。

[8] 为了与一个相对独立的岩画形式相区别,今后凡是在谈到一岩画形式里的次要形式单位时,本论文都把“岩画形式”( form)称为“岩画成分”( constituent)或者“成员”( component)以示区别。

[9] 我们之所以把整个合体岩画分为八个以下和八个以上是因为同一岩画形式里有八个以下组成成分的比较,至于九个、十个、十一个的也有,但是它们的数目很少,构不成一类。

[10] 这里所说的“现象”是格式塔心理学上所使用的现象概念。格式塔心理学从现象学借来这一概念,把他们的基本观察的材料即资料( givens)称之为现象。在他们看来,经验中的资料就是现象的经验( phenomenal experience)。这样做虽不免武断,但对现象一词作了有用的和历史上有有效的正确说明。格式塔心理学家们从现象学家那里借用此词,借以指中立的经验,也就是不偏不倚,毫无约束的经验本身( per se)。参见美国实验心理学家E·G·波林对格式塔心理学中“现象”一术语的解说,见《实验心理学史》,(美)E·G·波林著,商务印书馆1981年版,第675页。