

浅谈中国佛教本生壁画构图中的多时空建设

苑雪莹

(鲁迅美术学院 辽宁 大连 116650)

【摘要】构图在绘画中占有重要地位,对画面的整体把控有着重要的作用。目前,国内对于中国传统绘画构图的研究大多侧重于外在形式,对构图的时空研究较为鲜有,特别是对中国佛教本生壁画的多时空构图研究更是稀少。尤其是当下,中国数字绘画的构图形式与时空观念多是源自西方。且中国佛教本生壁画构图中的多时空建设无论是表达情节还是位置经营的方式都具有其他类型构图不可替代的优点。因此,研究中国佛教本生壁画构图中的多时空建设对丰富中国数字绘画的构图形式有着重要的意义。

【关键词】构图;壁画;多时空;数字绘画

构图是艺术创作中的重要环节,唐代张彦远在《历代名画记》一书中提到“至于经营位置,则画之总要。”同样,明代李日华也说:“大都画法以布置意象为第一。”由此可见,自古以来,构图就在绘画中占有重要地位。当下,国内对于中国传统构图的研究大多针对构图的外在样式。如《中国画构图法》^[1]将中国传统绘画构图的外在样式分为外在构图^[2]与内在构图^[3]。又如《壁画艺术概论》^[4]将中国传统绘画中的壁画类构图的外在样式分为中心对称式、横带纵带式与三点分布式等十四种。由此不难看出,对于中国传统构图的分类多集中在构图外在形式,而对中国传统构图中的多时空研究则鲜有述及,特别是关于中国传统多时空构图中极具代表性的佛教本生故事壁画的研究更为罕见。本文主要论述的内容是特定信息的传递、多时空构图的构成方式与在数字绘画构图中的具体运用。在阐述多时空构图的基础上研究其在当下中国数字绘画中的应用方式。

1 中国佛教本生壁画中的空间建设——特定信息的传递

在绘画构图中,通过外部的图形诸元素——骨架、位置和边框的经营运筹,在画面上产生一个画中的视觉空间,便是空间建设。^[5]

对于传统中国绘画构图中是否存在完善的空间建设,一些学者是对此持有质疑态度的,如芝加哥大学东亚美术史教授路德维格·赫霍夫以西方的空间理论为基础提出进化系列的观点,认为中国传统绘画构图中的空间建设是不完善的,一直到创作于盛唐时期的莫高窟壁画《西方净土变》才终于首次显示出中国人对于空间的“统一和概括”,在此之前一直是缺乏共同的立足点。本杰明·马奇和一些其他的学者认为,汉画像中貌似原始的空间描写方式是出于具有特殊目的的选择而非无知。威尔弗雷德·威尔斯也提出汉画的目的也不在于重构人类真实视觉经验中的三维空间,而在于通过图像传达画者希望传达的特定信息。

在《空间的美术史》一书中,巫鸿以正侧面形象为主的武氏祠石刻和“三维空间企图”朱有石室画像都处于同一时期为例,证明中国传统绘画并不是巴赫霍夫所说的递进式的艺术风格。巫鸿认为,这些具有不同时空概念和表现方式的作品并非产生于一个进化过程,而是出于不同目的或“意图”。

综上所述,我们可以看出,中国传统绘画构图中存在一种不同于西方传统三维空间的空间建设的。中国传统绘画构图中的空间建设并不是为了还原三维世界,而是为了通过图像传达画者想要表达的某种特定的信息。这种特定信息可以是对于主要情节的突出,也可以是对于整个画面布局的优化等想要表达的信息。特定信息的传递是中国传统空间建设的基础依据。

中国佛教本生壁画构图中的多时空构图就是在单一空间

建设的基础上增加空间与时间的量而产生的。因此,特定信息的传递也是中国佛教本生壁画多时空构图的基础“骨架”。

2 中国佛教本生壁画多时空构图中的构图形式

中国的佛教本生多空间构图壁画多集中在敦煌莫高窟与新疆克孜尔石窟。敦煌佛教本生壁画构图形式的分类在《敦煌石窟全集本生因缘故事画卷》一书中,被分为两种,一种是单幅构图,但绘制有多个情节,即上述的单独画面构图。第二种是横幅式连续构图,即上述的横幅画面构图。另外,东山健吾在《敦煌石窟本生故事画的形式——以睽子本生图为中心》中,将敦煌佛教本生壁画构图分为六种,单独画面:一图一景式、一图多景式(异时同图法)、横幅画面:一图一景式、一图多景式(顺序不同)、二段横卷、三段横卷式、二段上下进行式。^[6]

新疆克孜尔佛教本生故事壁画中最常见的构图为菱格式构图。其在平铺的菱格中划分空间,并在空间中绘制各种佛传故事以及各种形象。

以上述构图分类为参考,为了更清晰的将构图进行时空上的分析,笔者综合各方观点将中国佛教本生壁画的多空间构图按照位置经营方式归纳为两大种,第一种是按空间结构划分的间断性空间式构图、第二种是依照时间线排列的连续式构图。

2.1 中国佛教本生故事壁画中间断性空间式构图

间断性空间式构图的布局方式不按照叙述情节顺序,也不大考虑观者是否方便阅读,其在意的重点是对画面的总体空间把控与呈现。中国佛教本生故事壁画多时空构图中的间断性空间式构图的代表作品就有莫高窟第九十八窟的《檀赋羈缘故事画》、克孜尔第十七窟的本生因缘故事壁画等。

莫高窟第九十八窟《檀赋羈缘故事画》是典型的屏風画,本故事的构图形式是按照空间式结构进行的位置经营。这种位置经营的手法的优点是使画面整体感更强烈。其画面被分为九个情节分别为:佛说法、借牛、问渡口、到酒店饮酒、压死织布老人、众苦主到王城、端正王判案、二母争子、众大臣劝阻王出家。其画面顺序看上去是散乱的,不似之前按照文本故事情节分布的。但其实这个图像是拥有它自身的逻辑。故事的内容顺序也在绘画形式下重构。在李成的《山水诀》中写道“凡画山水,先立宾主之位,决定远近之行,然后穿凿景物,摆布高低。”根据此说法,画家在绘制时,首先要决定画面的总体空间结构,然后添加第二、三位的形象。巫鸿据此也总结出:“面对一个画面,我们首先需要寻找的是它的总体空间结构,也就是它的基本视觉逻辑。由此,此画可以被理解为是以外部空间为总体的空间框架,先固定建筑位置而后根据建筑位置添加人物情节,形成了自己的视觉逻辑顺序。”



图1: 莫高窟第九十八窟《檀膩羈缘故事画》与克孜尔第十七窟壁画, 图中标号为情节顺序

再以克孜尔第十七窟的壁画为例, 其构图形式是将画面直接分割成无数个独立的时空。这样不仅分割了画面还增加了时空容量, 还同时表现了不同故事情节, 其形式简单但内容丰富。此画将画面分为多个菱格, 每个菱格大小形状相同, 菱格的上半段画成叶状纹样, 以增强画面装饰性。其中每一个菱格都会绘制着一个小故事, 故事中不仅有本生故事还混有因缘故事。

2.2 中国佛教本生故事壁画连续式构图

连续式构图较间断性空间构图来讲, 其特点在于剧情的强容纳与故事情节的清晰表达, 便于阅读与情节的理解, 其缺点也是由于容纳过多的重复空间与物体可能会导致画面拥挤。中国佛教本生故事壁画多时空构图中的连续性的代表壁画有莫高窟第二百八十五窟的《沙弥守戒自杀缘故事画》、第二百五十七窟中的《鹿王本生》、第四百三十二窟的《须达拏太子本生》等。

第二百八十五窟的《沙弥守戒自杀缘故事画》为按照时间线单线进行的连续式构图。此构图对比传统的按照时间线单线进行的构图而言, 其创新点在于, 情节部署虽然还是单线但其情节走向是按照折线向前进行的。此画全图共有六个画面, 从东向西, 这种构图的优点在于画面对于情节的容量大, 可以将内容繁多的故事情节交代清楚。

北魏第二百五十七窟中的《鹿王本生》并非一般按照单一时间线进行的构图, 而是两条时间线同时进行。此种双时间线进行的构图相较单一时间线构图更具阅读趣味性。也更易突出主要情节。《鹿王本生》其中九色鹿救人与王后要国王取鹿皮两个情节同时发生, 画者将两个故事分别绘于画的两端, 按照时间线的线索使两端情节同时向中间发展, 到了中间, 九色鹿与国王相见, 由两端发展来的时间与空间重叠, 形成了两端时空的衔接, 九色鹿与国王相见也是剧情设置的高潮。



图2: 莫高窟第二百八十五窟《沙弥守戒自杀缘故事画》与第二百五十七窟《鹿王本生》, 图中箭头代表情节走向

3 中国佛教本生壁画多时空构图在当下中国数字绘画构图中的运用

中国佛教本生壁画多时空构图的提取与应用对当前中国数字绘画中包含多情节、强叙事的构图形式的创新有着重要的借鉴意义。因此, 本段就中国佛教本生壁画多时空构图在当下中国数字绘画构图中如何运用这一论题展开论述。

3.1 间断性空间式构图在数字绘画中的应用方式

间断性空间式构图的优点包括较多的情节容纳与较好的画面总体呈现。但其缺点也是十分明显, 那就是叙事时间线的错乱会导致叙事模糊。间断性空间式构图的形成主要采取两种方法, 第一种是按照总体空间部署并在其中排列不同时间的剧情, 笔者简称为总体部署法。第二种是直接通过几何分割来实现多个时空的展现, 笔者简称为几何分割法。当下中国数字绘画的构图方式多是按照视觉经验来呈现的, 即在一个时间点内展现一个空间。就上述数字绘画时空布局的方式来讲, 按照视觉经验呈现的时空布局在其中如果融入总体部署法, 即在单一时空的布局上直接增加时间并按照总体空间部署来排列剧情。此时画面对于内容情节的容纳就会大大增加并且画面也会有更好的总体呈现, 但是其叙事的清晰程度也会降低。这时可以再在画面中融合改良的几何分割法, 即将同一空间不同时间的物体利用不同颜色或者不同透明度的几何块对其进行标记以用来区分时间。如此, 画面中就兼具多内容、强画面与较强的叙事性。

3.2 连续式构图在数字绘画中的使用方法

连续式构图的优点是剧情的强容纳与清晰的叙事, 其缺点也是多次重复绘制同一空间与物体易导致画面过于拥挤。连续式构图主要采取的方法也是两种, 第一种是按照单条几何线来串联情节的走向, 笔者简称为几何线法。第二种是以一个时间点为时间线重合点, 同时使用多条时间线进行的情节, 笔者简称为多时间线法。以当下中国数字绘画按视觉经验来呈现的构图方式为基础, 在其中融入改良的几何线法。即将多为平面的几何线改造成三维的几何面。如此, 不仅叙事性得到了保留, 还能更好的利用画面空间且兼具趣味性。另外, 还可以采用多时间线法与视觉经验构图相结合, 在同一空间内同时展现多条时间, 并在一点作为时间重合点, 这同样在保持强叙事的特征下, 兼顾了强容纳的特点。

总之, 中国佛教本生壁画构图中的空间与时间的构成方式不同于当今主流的时空方式, 其以传递特定信息为核心的构图构成方式, 如果将其妥善的提炼与运用, 不仅可以对当下的数字绘画构图进行创新, 也能让中国的数字绘画具有民族性特征。本文仅以中国佛教本生壁画多时空构图的研究为内容, 希望为当今中国数字绘画的构图上提供一个新思路。

参考文献:

- [1] 楚启恩, 《中国壁画史》, 北京工艺美术出版社, 2012
- [2] 李峰, 《中国画构图法》, 上海人民美术出版社, 2013
- [3] 巫鸿, 《“空间”的美术史》, 上海人民出版社, 2018
- [4] 刘青研, 《壁画艺术概论》, 山东教育出版社, 2015
- [5] 张世彦, 《绘画构图的空间建设》, 美术研究, 1986
- [6] 敦煌研究院, 《敦煌石窟全集, 本生因缘故事画卷》, 上海人民出版社, 2001

作者简介:

苑雪莹(1997.6—), 女, 汉族, 籍贯: 黑龙江牡丹江人, 鲁迅美术学院传媒动画学院, 19级在读研究生, 硕士学位, 专业: 传媒动画, 研究方向: 数字绘画与电影特效的当代性表达。