

## 西安东岳庙壁画的构图形式

高明

西安东岳庙,位于陕西省西安市东门昌仁里。始建于北宋政和六年(1116),为西安著名道观。原来的西安东岳庙建筑规模很大,硬山式正山门朝南,东、西有偏门,北门通往现在的东一路,庙院内东西两侧为厢房,中间有主殿、寝殿和父母殿,在父母殿之东,有三教宫。主殿前有石碑坊、石狮子和记载庙宇事迹的石碑多尊,每殿原来都有雕塑和壁画。

现庙内主要建筑物还存在,几座大殿保存完好,但各殿内的雕塑均已被毁,壁画仅存主殿和寝殿的东、北、西壁以及三教宫山墙上数处,记载庙宇事迹的石碑仅存一尊。

主殿从其所处的位置、建筑规模、门匾题字和壁画内容来看应是供奉东岳大帝的场所,气魄宏伟。大殿面阔五间,进深三间六步架,双步周回廊,单檐歇山顶。梁架为彻上明造,外檐斗拱为七踩单抄双下昂,里转出三抄。构架为抬梁式,但仍保留叉手、驼峰。前后檐斗拱耍头后尾延长插在内檐垂莲柱上,垂莲柱上承下金檩,在挑檐檩和下金檩间起平衡作用。此种做法,在陕西关中地区古建筑中已见多处,可能是一种地方常用的手法(参见赵立瀛主编《陕西古建筑》)。周围共有朱色廊柱二十四根,殿前方八根柱的柱石,雕刻有精美的二龙戏珠浮雕,其它柱石皆雕花卉。殿门上有木雕花,殿前方的斗拱雕成龙首,个别的斗拱加彩绘。殿脊施琉璃瓦和雕花砖。殿内的神像已毁掉,东西两壁和北壁两端,共残存有约150平米大幅彩色壁画,其内容反映的是东岳大帝管辖下的司职图像,所绘山水、楼阁、人物,精致秀丽。

寝殿位于主殿以北,较主殿规模小,从位置和其中壁画内容来看应是供奉东岳大帝夫人的场所,三开间,建筑上也有砖雕花装饰,殿内东西两壁及北壁两端,共残存100平米彩色壁画,其内容主要是内宫寝室和仕女图像,线条遒劲,色彩浓重。除此而外,殿内原有其它文物均已散失无存。

父母殿位于庙的最北边,建筑规模比主殿、寝殿都小,从其位置来看应是供奉东岳大帝父母的场所,现在殿内塑像、壁画都已无存。殿前有两层十二级台阶,给人崇高庄重之感。

三教宫位于父母殿以东,三教即儒、释、道。据当地群众回忆,原来大殿内还有塑像、壁画,殿内供奉老子、孔子、释迦牟尼,反映了宋元之后三教合流的趋势。现在殿内塑像无存,只在东面山墙上尚存少许模糊不清的壁画。

### 一、中国画的构图特点

在绘画艺术中,构图是对画面内容和形式整体的考虑和安排,也是对一定画材在画面中的组织和摆置,它将一定画材的内部联系和外部联系制约于一定的平面空间之中,使之产生一定的画面效果。它决定着绘画作品的构思是否能找到与之相适应的表现形式,决定着作者的情感是否能得以充分地表达,决定着画面形象的表现是否符合形式美的法则,因而在相当大的程度上决定着绘画作品的成败。

构图的法则建立在一系列形式美法则的基础上,与人的视觉心理和审美心理也密切相关。一件好的作品离不开内容与形式的完美结合,一个好的构图必定是丰富而有序,变化而统一,必然符合一定的形式美法则,也必然与人们的视觉心理和审美心理有着某种程度的契合。我们研究构图就是要探求和把握其规律法则,能动地运用这些法则来指导我们的艺术实践,从而创造出更能表达创作目的和思想情感,更具个性特征,更能引起人们审美愉悦的构图形式。

人文背景和地域环境的不同,造就了具有不同特色的艺术,绘画艺术中的构图型式也因之有着诸多区别。中国画称构图为“章法”、“布局”、“置阵布势”或“经营位置”。它的理念与中国传统文化中“儒”、“道”、“释”的哲学思想一脉相承,密不可分,其中尤以道家的“阴阳”说和“天人合一”的思想对其影响最大。中国画的造型观念不同于西方的“具象”或“抽象”,而是“天人合一”主客观融合的“意象”。中国画的构图便是与之相适应并形成自身特色的。这点与西方有所不同。如空间的营造,中国画往往追求平面装饰风格的二维空间,或在二维平面上以物象摆置的重叠、虚实和大小等变化来营造“意象”的深度空

间,从而有别于西方古典绘画以焦点透视为特征的三维空间的真实摹拟;而中国画行气布势,追求意境生动的理念、独特的幅式,以及画面上题款用印的特点更与西方差别很大。中国画有着不同的分科,不同的分科对构图既有相通的共同要求,又有各自不同的侧重,如山水画就比较侧重于深度空间的营造。

## 二、西安东岳庙壁画中的构图形式

西安东岳庙壁画是古代道教绘画艺术留存至今的重要作品,也是陕西壁画发展历程中的一个重要环节。经过比对研究,我们发现西安东岳庙主殿与寝殿的绘画构图布局和表现手法存在明显不同,而且主殿和寝殿壁画是分别由两组画师绘制而成的。这是许多古代建筑上绘制彩画和壁画经常采用的一种组织形式,其目的是通过竞争献艺,从而加快施工进度。有时为了进一步加速和提高施工质量,甚至会在同一大殿内以前、后明间为界,将东、西两壁由两组画师绘制。如山西高平开化寺、朔州崇福寺、芮城永乐宫、洪洞广胜寺等(参见太原市崛围山文物保管所编《太原崛围山多福寺》)。值得注意的是,西安东岳庙壁画虽有不同组的画师绘制,但主殿和寝殿壁画在构图形式上又有相似之处,主要体现在以下几个方面。

### 1. 俯视与流动的视点

俯视是由空中向下观看的一种绘画视角,是古代画家经常使用的一种绘画表现视角。东岳庙壁画就采用此种方式,当然这也是观画者的角度。中国传统绘画在空间表现中,体现出空间时间化的特点。与西方绘画不同,中国画家不是站在一个固定的视点对象做细致入微的描绘,而是打破一个视点的限制,在多个视点中进行观察、描绘,其中画面所体现出的艺术形象是在一段时间流程中形成的,是画家多视觉的观察、整合,画面的视点是流动的,具有明显的时间阶段痕迹。中国传统绘画在画面中体现为视点的多角度和景象的多时空,因此中国绘画中这种多视点和在时间流程各阶段中体现所得到的形象整合就构成了中国传统绘画空间时间化的特点,也是中国传统绘画形成流动空间的内在原因。正是由于这种独特的感受空间万物的方式,才使中国传统绘画空间表现中形成了用“散点透视”和“流动视点”处理画面的特殊方法,在“俯仰往还,远近取与”的动态观察中,把握到一个全方位的空间(参见冯民生《中西传统绘画空间表现比较研究》)。

### 2. 散点布局

中国传统绘画中的视点是“流动的”“散点透视”,尽管对这一界定的准确性尚存异议,但最起码它是在中西传统绘画的比较中被提出来的。彭吉象在《艺术学概论》中写道:“中国画另一个重要特点,是在构图方法上不受焦点透视的束缚,多采用散点透视法(即可移动的远近法),使得视野宽广辽阔,构图灵活自由,冲破了时间与空间的局限。”“散点透视”较为清晰地揭示出中国传统绘画与西方传统绘画空间表现的区别。“散点透视”意味着中国传统绘画在空间表现中的视点不是固定的,而是“流动的”。其含义不外乎两点:一是画家在表现视觉空间时的视点不局限在一个固定位置,而是在时间流程中仰观俯察,具有流动性。二是画家在“散点布局”时,把多时空下的视觉印象整合在一起,打破焦点透视的限制,使画面空间随主观表现的需要而任意扩展,具有流动性。西安东岳庙壁画就体现出空间表现的流动性。该壁画就是由多幅画面组成的,每一幅都是一个独立的画面,反映一个独立的情景,画与画之间通过山石、树木、云气进行巧妙的分隔,却又不显突兀,既和谐又自然。

### 3. 对称均衡

人类在自然界中到处可见对称的现象,除人体是典型左右对称外,几乎所有脊椎动物也是左右对称的,很多花卉从中间剖开也是对称的。所以,人们很早就认为对称是形式美的一个重要原则,人类发现和运用美的历程中,对称是最早被掌握的。

对称又叫“均齐”,即以相同的元素,按照相等的距离,由一中心点(或线)向外放射或由外向内集中的“图形”。如左右均等便叫左右均齐或左右对称;上下均等则叫上下均齐或上下对称,依此类推。对称形式有着严格的格式和规则,其特征是结构规则平稳,具有较安静、稳定的特性,富有浓厚的装饰意味。西安东岳庙就存在明显的对称形式:其建筑是对称的,壁画也较为对称。东岳庙主殿和寝殿的中心两边分别为东壁与西壁、北壁东部与北壁西部。主殿东壁壁画中的十八司对西壁壁画的十八司、北壁东部壁画九司对西部壁画九司;寝殿东山墙的壁画对西山墙壁画等。

均衡是对称结构在形式上的发展,由形的对称进而又体现为力对称的“异形等量”外观。在艺术造型中,均衡格式是一种比较自由的形式,它不像一般对称形式那样要求有一个对称轴,左右、上下的造型、色彩分布必须严格对等。艺术造型上的均衡没有对称轴,它是靠正确处理视觉重心的平稳度而获得美感

的。均衡格式虽然使人感到活泼,但是如果处理不当,则会给人一种松散零乱的感觉,从而失去均衡的效果。均衡处理不但可以体现在艺术造型上,也可以体现在构图和色彩运用上。西安东岳庙壁画体现的就是这种均衡关系,如主殿东、西壁画上均有两处水域(东壁的驿客司和水府司,西壁的法水司和水怪司),均出现四处明显的房屋(东壁的推问司、官贫司、举意司和山林司,西壁的门神司、风雨司、恶报司和促寿司)等;寝殿东、西壁画上远景处均有三座大山,均有一方池水,亭台楼榭亦均衡分布,东、西山墙上靠北边的区域中均有房屋。

无论是对称还是均衡都是一种平衡。平衡是人的一种生理功能和要求,人除了要求自身的平衡外,还要求周围环境也具有平衡感。平衡可以使人产生稳定、安全、平静的心理。所以,人们从生理上,心理上乃至审美上都期望平衡,对称均衡形式也就产生了美感。

#### 4. 重叠关系

用重叠关系表现物象间的前后空间关系,是人类绘画中最早运用的一种空间表现手法。在我国传统绘画中,人与人、近山与远山、枝条藤叶等人和自然物象之间都以重叠关系来实现。阿恩海姆说:“运用重叠来建立空间,很早以前就是中国风景画所特有的一种手法。在中国画中,即使山峰与山峰之间,山峰与白云之间,在纵深中的相对位置,也都是通过重叠的方式建立的。”(鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》)中国绘画在空间表现中以这种重叠关系表现物象的前后关系,超越了客观现实空间的物理变化,以此达到表现空间的目的。由此方闻在《心印》中说:“中国艺术家更乐意用自己的方式改造凹凸造型,废弃了色彩的阴影,用富有色调的粗细有致的线条表现三维空间。”在壁画中,人物表现基本是以线的形式来表现的,这样用重叠关系表现对象间的前后位置关系较为普遍;在山水画中,重叠关系与笔墨的虚实、明暗等关系相互作用来表现空间也是十分有效的。作者处理画面的深度关系,表现深远的空间感,就是以对山峦的

层层推进,造成深度空间。如主殿壁画中众多起分隔画面作用的云气和树木,就很好地利用了重叠关系来表现深度空间。在寝殿的东、西壁画远景中,画面的深度就是依靠山峦之间层层的重叠推移来表现的,而且每一个山峦的刻画,都是以一种大山脊中包含小山脊的程序化表现,形成了层层叠叠的如同木纹状的表现效果。画面中的空间关系没有明晰的色彩关系,也没有较强的明暗对比,只有形体的大小和前后的重叠关系。整幅壁画基本上是以一种重叠关系来处理前后的空间深度的。

#### 5. 虚实关系

虚实的涵义在不同的艺术领域不尽相同,但一般的理解,实是指艺术作品中刻画直接和强化、明晰的艺术形象;虚是指艺术表现中较为含蓄、隐晦和相对弱化的方面。在绘画中,实表现为笔墨、色彩浓重,形象清晰、具体,如山水画中的山、近树,人物画的主要人物等;虚体现为空白或相对弱化之处,比如山水画中的天空、烟云、河流,人物画中的背景等。宗白华曾这样表述中国传统绘画:“我们画面的空间感也凭借一虚一实、一明一暗的流动节奏表达出来。”(宗白华《艺境·中国诗画中所表现的空间意识》)可见,中国传统绘画利用虚实的对比表现实际空间中的远近和前后关系,化实为虚、虚实相间,达到以有限表现无限的目的,巧妙地表现了实际空间中的深度与广度,同时也使画面空间体现出意象的特点。壁画中主要体现在近景中的房屋、院墙等通过树木、云气、山石的遮掩达到一种虚实关系,远景的山和瀑布流水则通过留白起到一种以虚代实的效果。

本文为陕西师范大学校级重点科研项目(05XJZ24)、西安市社会科学基金项目(06X025)成果。

(作者单位 陕西师范大学美术学院)

责任编辑 韦平