

# 不同空间观下的佛教壁画空间表现

## ——中、印佛教壁画空间表现探析

杜 爽

画的构图形式显示出创作主体之创作意念的美学品格。壁画创作者进行构图并不是单纯得体现具体物象在画面空间的分布,更多地隐含着创作者对空间认识的美学及哲学观点,体现出壁画创作者的社会政治背景、文化传统、宗教及美学观念。所以作品的构图即是艺术家运用画面空间语言表达的美学理想和哲学观念。

### 一、印度佛教壁画的空间处理



印度佛教壁画的画面空间处理形式基本上采用的是连续叙事性的构图方式,但在具体的表现上又分为圆形连续叙事性与横幅连续叙事性构图。

#### 1、以时间为主线排列空间

##### 圆形连续叙事性排列空间

圆形连续叙事性排列空间形式的画面为圆形,以画面底部或顶部为起点,按逆时针或顺时针旋转,终点与起点相重合,最终构成一个闭合的圆。著名的巴尔胡特围栏立柱上的圆形浮雕图像,刻画了九色鹿本生的三个故事情节:在画面底部,鹿王驮起溺水者,游向岸边;画面右上部是溺水者指点鹿王处所,国王举箭射鹿;在画面左侧,鹿王跪立在国王面前诉说,国王和掌礼鹿。画面中以逆时针顺序安排故事情节,且三部分平均分割画面空间。这种空间排列形式在中国早期佛教石窟壁画中也有所表现。运用这种圆形的空间排列形式来提示佛法中的因果缘起的观点,即因果的存在、性质以及向度一定是具连贯性和相互映衬的,佛陀所做的一切也正是在证悟这因果的缘起空性,启发众生拔离于因果,以求解脱。圆形的空间排列循环性,真正实践了佛法的因果缘起观点,起点就是终点,终点也是起点,无始无终,亦始亦终。

##### 横幅连续叙事性排列空间

这种空间排列形式是依照佛经故事中的叙述结构,按时间发展顺序来表现。这种排列方式旨在传达佛经故事内容,所以画面各部分

情节所占空间几乎均等,无侧重。在桑奇大塔北门上的浮雕就是此种空间排列形式。桑奇大塔北门第三道横梁前后两面连续刻画着《须大拿本生》故事。画面是从横梁正面开始,由右向左依次描绘的是城墙后面骑在大象上的锡比国太子须大拿,正在把锡比国兴云致雨的宝象施舍给遭受旱灾的羯陵伽国;城门外边,一辆马车载着被锡比国放逐的太子和他的家眷,前景为太子施舍马车,背景为太子施舍马;最左端,是太子正在与他的妻子儿女步行;横梁背面由右向左与正面画面衔接,表现太子一家居住在放逐的瓦摩卡山麓的一间草庐中;到达森林的须大拿把两个孩子施舍给婆罗门鸠杰卡,太子的妻子在森林里摘果子;太子施舍妻子;最后是太子返回父王的家,太子全家团聚。这种空间排列形式在中国早期佛教壁画中也有体现。例如敦煌莫高窟第257窟南壁中层,北魏时期的《沙弥守戒自杀》,第428窟北周时期的《萨陲那太子舍身饲虎》等。

### 2、以表现空间深度为主线的画面布局

在印度,早期的壁画中画面效果具有极强的平面性。公元一世纪的印度处在贵霜时代,受罗马文化的影响,对空间的表现具有了三维的空间深度的认识。印度佛教壁画中空间深度的表现手段是二维空间的叠加。在主体后方次要位置运用焦点透视的方法罗列按比例缩小的人物或景物,造成两重或更多重的具有焦点透视效果的画面的重叠相加,来创造景深效果。阿旃陀第一窟内左壁《持莲花菩萨》中菩萨头戴金冠,面部表情宁静、悲悯而温柔。他身边有一位肤色黝黑的公主,还有持拂尘者、紧那罗、爱侣、孔雀等形象。而这位菩萨的形象明显区别于他周围的各种形象,他身材高大,比例超长,象征他超凡的精神。

### 3、画面焦点的安排

印度佛教壁画受古代印度哲学观的影响,突出其哲学观中的原始宗教意味。以“梵”为世界主体,小我的发展就是领悟到“梵”的境界达到与“梵”同一,突出表现“梵”的大我精神。所

以在印度佛教壁画中,主体总是被放在画面的最前部并占据绝对的画面空间,而与主体相对的人物,总是以形体比例的缩小或位置的后移来与主体产生距离,以此来突出主体的重要性。阿旃陀石窟第17窟壁画《佛陀还家》中,佛陀的形象就被放置在画面的最前方,并且与他世俗中的妻子和儿子相比,拥有着超大比例的身体,画面似乎不协调,但由此来达到对佛陀的崇拜及对人世间的“悲悯”味的表达。

## 二、汉传佛教壁画空间处理

汉传佛教壁画的空间处理形式随着佛教在中原地区传播,不断地与中原传统文化相融合,并最终本土化的过程中逐步地进行着演变。

### 1、以时间发展为主线进行空间排列

受印度佛法因果起缘观点的影响,汉传佛教壁画采用了印度佛教壁画中以时间发展为主线进行画面内容空间排序的形式,其中一种是画面内容的起点既是终点的圆形空间排序特征;另一种是将画面内容以时间发展为顺序,进行由上至下分层表现。其它的就是完全汉化的对称式空间分割形式。

### 独幅连续叙事性空间排列

这种空间的排列是将一个故事中的几个主要情节按一定的顺序在同一幅画面中进行排列。故事每一个情节,之间无任何分隔标志,根据故事人物的重复及背景变换和突出的特征来区分画面。敦煌石窟254窟北魏时期《萨陲那太子本生图》中,根据故事情节将一个画面分为八部分,以顶部为起点顺时针来表现:一是三人山间观虎;二是刺项;三是投崖;四是饲虎;五是回宫报信;六是国王王后哭尸;七是收拾遗骨;八是起塔供养。画面中的情节并非均匀分布,而是将故事中萨陲那饲虎的场景作为主体,放在画面前方底部的中心位置,将“舍”字突出出来,并以此空间排列形式传达佛经故事讲述的佛法的因果缘起观点。



#### 横幅分层连续叙事性空间排列

魏晋时期的佛教壁画空间排列形式初期,采用的印度佛教壁画的连续叙事性空间排列形式,并融入汉代画像石的分层表现的元素。把一个故事分成几部分来表现。每部分情节之间的区分,根据人物和场景特征的变换。敦煌石窟第428窟《萨陲那太子本生》采用的是横幅分层的连续叙事性空间排列形式。画面分三层:上层是三位太子拜别父母,骑马到森林游玩,看到一只垂死的老虎和几只奄奄一息的幼虎。第二层是两位哥哥回城,萨陲那登上山顶刺破颈项、手臂跳崖。奄奄一息的母虎舔食了他的血后,才有力气吃他。两位太子回来寻找萨陲那太子时,他们看到的只是吃剩的骨头。第三层表现两位回宫告知国王和王后,国王和

王后到山谷哭尸,收拾遗骨,建塔供养。画面根据故事发生先后,按时间顺序进行描绘。画面进行等量分割,空间安排均匀,并不突出某一部分情节。

#### 纵向连续叙事性

唐代佛教壁画出现具有汉文化特征的对称式空间排列形式,而这种对称并不是局限在一幅画面中,在画与画之间也存在这种对称的形式。敦煌石窟172窟南壁《观无量寿经变》就是这种对称式的“三分构图”形式,中间为无量寿经变图,两旁是竖条画幅,由上至下用叙事的方式描述。一侧是表现邪恶的国王阿闍世的恶行,另一侧是表现的母亲韦西提在被监禁的深宫中向释迦牟尼祈请的故事,由此形成对称的形式。

#### 2、以表现空间深度为目的的画面空间处理

##### 画面空间对称分布

唐代的佛教壁画构图形式经中原艺术家改造,融入汉地传统文化观、哲学观、民族审美观形成具有华夏民族审美特点的汉传佛教艺术空间处理形式——对称式构图。居于中心的主尊像是宗教礼拜的主体,一旁的历史故事绘画阐释经文,另一旁所绘的王后韦西提的“十六观”则可作为观想礼仪的视觉向导。壁画中间部分是西方极乐世界的主尊阿弥陀佛居于一组富丽堂皇的建筑群中央,观世音和大势至菩萨居于两侧。一尊佛及两尊菩萨高居于莲花池上方的平台上,前面是三个较小的互相连接的平台。伎乐天在中央的一个小平台上舞蹈,左右两侧小平台上有其他的佛与协侍菩萨。画面采用以阿弥陀佛为中心的对称布局,通过建筑的设置加强了聚焦效果,突出了佛的宝相庄严。两侧部分在体量上、内容上只是中间部分的陪衬。

另一种对称形式则是以画面中心为对称点,由不同空间方位的图象安排来体现画面中心内容。敦煌石窟第九窟晚唐时期壁画《降魔变》中就是运用了这种空间处理的方式。壁画



主要讲述舍利佛与外道劳度差斗法并取得胜利的经过。画面以中心为对称点,以“对子”的形式表对称。画面大致分为五部分,其中四部分分别沿画面四边分布,左上角为灵鹫山上天国中释迦牟尼的形象;右上角为佛陀宣讲佛法的祇园;左下角为跟随舍利佛在人间与劳度差斗法的众神;右下角为舍卫城。画面左部为舍利佛,右部为劳度差。第五部分居中,描绘斗法的几部分的情节,上端为金翅鸟斗毒龙,象征上边为天界;下端画金刚用杵捣毁大山、白象吸干池水、毗沙门天王站在一燃烧的鬼怪旁边、狮子吞水牛,象征地上的世界。画面虽表现热闹而激烈的斗法场面,但由于空间的对称分割使得画面处于平衡的状态,仍达到了“静”的审美要求。

## 建筑空间中画幅的对称式空间分布

对称式的空间分布不只表现在同一幅壁画中,在建筑空间中壁画的分布也是以对称的形式出现。敦煌第335窟绘制的《降魔变》就是运用的空间对称的分布形式。该窟西壁为后壁,有一大型长方形龕,龕中央有一尊佛像,两侧原塑有两弟子和菩萨像。龕内南北两壁绘有《降魔变》经变画。在龕内北壁,绘制舍利弗坐在华盖之下的一个平台上,身边站着诸位僧人;在相对的南壁上,劳度差出现在一群外道男女中间。北壁靠近舍利弗处,绘有金刚击毁山岳、白象吸干池水的场面;南壁靠近劳度差处绘有金翅鸟打败毒龙、狮子吞食水牛、风神吹倒大树的图画。

北京法海寺大雄宝殿后殿门左右两边明代壁画分别

绘有梵天、帝释天各率部众相向而行礼佛的壁画,两幅壁画在大雄宝殿这一建筑空间中正是以左右对称的形式分布。而这种对称的分布,人物的安排亦是根据汉文化传统中阴阳观进行的。帝释天为帝后的形象,所以她和率领的部众被绘制在西半墙。梵天为帝王像,他和率领的部众被绘制在东半墙。东边日出为阳,西边日落为阴。这种对称的空间分布特征,改变了印度佛教壁画的空间分布形式,完全汉化为适应汉民族建筑特点的汉传佛教壁画的在建筑空间中的对称式分布形式。

## 三、结语

不同民族文化对空间存在不同的认识,这些在绘画艺术中表现得尤为明显。在同一宗教——佛教中,因不同民族由于民族文化的不同对教义的不同释义,在佛教壁画中也表现出截然的不同。然而他们中也是存在着千丝万缕的联系,本文只是从佛教壁画空间这一点进行了粗浅的分析。其中定有更多更丰富的表现有待发掘。

