

中国山水画自由透视的空间表现探析

张建华

摘要：本文阐释了中国山水画的自由透视视像，并以此来探讨中国山水画对视觉合理与舒适的追求。这种非科学的自适状态的艺术表现语言以及主观自由表现的当代文化意义，对当下中国山水画空间表现的理论研究及创作实践都具有指导价值和借鉴意义。

关键词：近大远小 以大观小 自适状态 主观表达 艺术自由

一、“近大远小”的理论体系

中国山水绘画在长期艺术实践中，形成了自己独特的表现自然造化的空间体系，并通过自成体系的造型艺术形式来表达自己对宇宙空间的理解。对绘画空间表达的研究，最早是从人物画开始的。以东晋顾恺之所作的《女史箴图》为例，它所表现的空间极其有限，以人物为主体，可以不考虑背景空间。而山水画则需要以咫尺来表达万里，所以山水画经过近千年不断的探索，才逐步形成了处理山水空间的实践性思维。我国幅员辽阔，山峦逶迤，南北山水千变万化，各不相同。中国人对自然的态度是亲和，对山水的态度是欣赏，这不同于西方人对自然的态度是征服。由于这种对自然的亲和力，以及画家、艺理家们积极而富于创造性的努力，到了南朝，便有了宗炳的《画山水序》和王微的《叙画》两篇著作，这都是关于山水画创作的经验总结。他们首创了透视的首要原则——“近大远小”，明确阐述了远近、大小的比例关系，这比西方透视学的创立要早一千年。^[1]

王微在《叙画》中提出，山水画不应该是“案城域，辨方州，标镇阜，划浸流”的地图。山水画是形而上的艺术思考，而不是一种实用的物质，一味追求科学的准确性。所以在 2018 年春晚火爆的

《丝路（蒙古）山水地图》，顶多也就是一幅地图，而不算是山水绘画艺术。从隋朝到近现代，涌现了许多杰出的山水画作品，如隋代展子虔的《游春图》、北宋王希孟的《千里江山图》、北宋张择端的《清明上河图》、南宋赵伯驹的《江山秋色图》、元代赵孟頫的《鹊华秋色图》、明代戴进的《溪堂诗思图》、明代仇英的《玉洞仙源图》、明代沈周的《雪际停舟图》、近代张大千的《仿赵大年湖山清夏图》、海派名家谢稚柳的《青绿山水通景八屏》……通过近百代山水画家们的努力，山水画逐步走上“畅写山水神情”的艺术道路，这也为中国山水画体现自然、表现空间另辟了蹊径，促使中国山水朝着写景抒情以及更高的精神追求方向发展。以《游春图》为例，作者展子虔是位精于画建筑物的画家，掌握空间概念高人一筹，他对广阔水域的空间关系处理得相当完善。从彼岸驶来的船只，比例合理，十分自然，这足以证明隋朝时，中国山水画已经初步形成了表现自然、体现空间的中国式透视观。荆浩（五代）在《山水诀》中这样描述：“丈山尺树，寸马豆人，远山无皱，远水无痕，远树无叶，远林无枝，远人无目，远阁无基。”

此后通过不断的山水画空间表达的实践，历代一些绘画理论著作中论及近大远小空间表现的著述

异彩纷呈：^[2]

唐代王维在《山水论》《山水诀》中阐述“近大远小远近法”：“凡画山水，意在笔先，丈山尺树，寸马分人。远人无目，远树无枝，远山无石，隐隐如眉。远水无波，高于云齐，此是诀也。”“凡画林木，远者疏平，近者高密。”在对细节透视表达上提到：“列群峰之威仪，多则乱，少则慢，不多不少，要分远近。远山不得连近山，远水不得连近水。”

北宋郭熙在《林泉高致》中提出了“三远说”——“高远”“平远”“深远”，极富创造性地进一步建立了山水画“近大远小”的透视体系。

宋代韩拙在《山水纯金集》里对“近大远小”透视体系的表达有“迷远说”“阔远说”和“幽远说”：“分阴阳者，用墨而取浓淡也。凹深为阴，凸面为阳。山有高低大小之序，以近次远，至于广极者也。”

平远、阔远是一种平视的角度，给人视野开阔，心旷神怡的感觉。代表作当属元代倪瓒的《江岸望山图》（图 1）。在这幅画中，倪瓒开创了“一河两岸式”的构图，即近坡、中水、远丘的三段式结构叙事。画作以一种极其简洁的笔法，描绘了平远、阔远的山水风光。元代王蒙的《青卞隐居图》（图



图1 江岸望山图,倪瓒作



图2 青卞隐居图,王蒙作

2) 中包含了深远角度的俯视表达, 远者疏忽宜轻, 近者高密宜重, 体现出山重水复的深邃莫测感。

从南北朝到近现代, 山水画家对如何体现自然, 表现山川林木的透视空间关系, 进行了不懈的研究和实践, 逐步建立起了一个完整的空间理论体系。他们总结出的丰富的绘画经验, 符合造型艺术的科学规律, 值得我们进一步深入研究。

二、“以大观小”的表达方式

清朝画家邹一桂在他的著作《小山画谱》中, 对西方透视画法表达了这样的看法: 西方人的几何画法, 绘画有明暗, 有远近透视, 写实不差微小分毫, 所画人物、风景都有明暗光影。他们所用颜料与笔, 与中国不一样。画家画壁画, 写实逼真到几乎使人信以为真。他认为对于西方绘画的透视画法, “学者能参用一二, 亦具醒法。但笔法全无, 虽工亦匠, 故不入画品。”西方的透视画法参考一二是可以的, 但全用此法作画, 不能成为真正的中国画艺术品。两百多年前的艺术家就有此认识, 实属难得。西方绘画重写实, 以特定的光线为主线, 要求真实描写客观物象。而中国画不会考虑特定的明暗光线, 而是以画家主观意志为主导去描写自然景物, 表达画家的思想感情和山水情怀。

西方绘画是客观写实, 中国画是主观写意。那么, 中国画描写景物是怎样以主观意志为主导去描写自然景物和处理空间比例关系的? 北宋的沈括对此提出了“以大观小”的空间理论。在他的《梦溪笔谈》里, 对五代宋初绘画大师李成采用透视法所画的楼阁飞檐进行了这样的评价: “李君盖不知以大观小之法, 其间折高、折远, 自有妙理, 岂在掀屋角也!” 实际上, “以大观小法”出自南朝宋画家宗炳《画山水序》中所提到的: “且夫昆仑山之大, 瞳子之小, 迫目以寸, 则其形莫睹。迥以数里, 则可围于寸眸。诚由去之稍阔, 则其见弥小。”^[3] 这写的正是沈括所说“折高, 折远, 自有妙理”的含义。宗炳又说: “今张绢素以远映, 则昆阆之形, 可围于方寸之内, 竖划三寸, 当千仞之高, 横墨数尺, 体百里之迥。”这说明了造型艺术中所体现的比例关系。有了比例, 才能体现远近, 才能体现空间, 才能达到“咫尺之内便能觉万里为遥”(《南史·萧贲传》)。其实, 我们现在说的透视法, 简言之, 就是在画面面前竖立一块大玻璃板, 通过玻璃板的透视看山水景色。各种物景通过玻璃映入



图3 梦溪笔谈1, 张建华作

眼帘，玻璃板就是画面。南朝宗炳早于西方一千多年，就已经揭示透视法的秘诀。

宋代郭熙在《林泉高致》中更是对“散点移动视点透视”做出了精辟的见解。他认为山水之大必须远观，只有通过远处的观察才能看到山川的形势气象，“真山水之川谷，远望之以取其势，近看之以取其质。”山水近看、远数里看、远数十里看，都不相同，所谓步移山形移；山正面看、侧面看、背面看，都有变化，所谓步移面观。因此，郭熙在《林泉高致》中这样说：“如此是一山而兼数十百山之形状，可得悉乎？”沈括在《梦溪笔谈》中对于“以大观小说”的阐释：“大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。”更是进一步发展了宗炳《画山水序》中的空间理论。

三、山水画透视的自适状态表达

中国山水画，所表现的主要对象是山水风物。自然景物形态各异，如果用几何透视学的原理去解答其透视变化，那将是极其复杂的。中国山水画不

同于西方绘画，它追求的是从全面、整体和本质上去表现对象，既不考虑时间因素，也不考虑光源照射的方向。因此，中国画可以只画出水中的倒影，而不画其他投影。以一些山水画来分析，它的视点常在画面以外较高、较远的地方，从高远处俯视全局，画出全景，这就是沈括所说的“以大观小，如人观假山耳”。这也正是中国山水画体现自然、表现空间关系的特征。中国山水绘画在透视上，更多追求的是视觉的合理与舒适，相较于西方绘画，这是一种非科学的自适状态。唐朝诗人王之涣的诗句“欲穷千里目，更上一层楼”，体现的正是中国山水画空间表达的要求。俗话说“登高望远”，所以我们户外写生时，常常要以“登高”来观察景物的全貌；以“望远”来扩展自己的眼界，才能在画面中获得“咫尺千里”的空间效果。

绘画是造型艺术，在平面上塑造立体，主要是塑造第三度空间的深度。因此，在绘画表现上，要特别注意处理好前后关系。前后关系处理恰当，才能表现远近，才能体现空间。另外，画面上的景物

比例关系也很重要，山水画中的点景人物、屋宇、船只等都要起到以小喻大的作用。古代画论中，很多谈到比例问题，可见其重要性。中国的山水画家确实需要懂一点透视学，适当地运用透视学的方法来处理画中的物象，使画面空间呈现一些变化，并且最好用平行透视的方法去处理，容易取得较好的效果。同时，画家们在理论研究上必须认识到，艺术可以适当撷取一些科学规律来强化艺术的表现效果，但本质上科学不等于艺术。

中国山水画中常用的传统长屏条直画幅，全幅空间表现的透视统一，一般都是采用高视点的办法，统调全画。在全幅画面中，下为近，上为远，全画中心在中景。如果中景的空间关系表现充分，全画就可有空灵的效果。长屏条画幅，近景多采取俯视的方式来处理空间关系：画山，见山脊；画树，多见叶丛，少见枝干。再以酣畅重墨画之，可突出近景。

在传统山水画中，如果比例是1:3的横幅画面，特别是八尺以上的大幅画面，画面的空间关



图4 林泉高致1, 张建华 作

系是至关重要的。整幅画的重点在中近景，近景画实景，布景力求实在具体，强调空间关系，用墨厚重；中景的处理多占上下的三分之二，左右画面的透视关系保持一致。如果比例是 1:5 以上的手卷形式的画幅，画面多分成数段来处理。数段之中，透视关系可以稍有差异，但两段之间宜慎重处理，使其统一。一般采用在云雾缭绕处留白的办法来接段，使数段得以自然连接，以取得全幅画的统一效果。

西学东渐，近现代中国山水画更多是用透视学的规律来处理空间关系。但画面中，无论是云海，还是大面积的水面（湖面、海面）都很少出现明显的地平线，而是采用水天一色、云天一色的办法来处理天地的空间关系，并逐渐摒弃了古代山水画面界画上宽下狭的空间处理方法。

四、结语

中国山水画是主观超越客观，重写神写意，重全局的主观空间感觉。所以，在立意时必须要有空间意象自由的概念，才能把握全画面的空间关系。这种空间意象自由的概念体现在用笔用墨的无尽变化中。^[4]

中国山水画以独特的、博大的艺术个性和魅力屹立在艺术之巅。中国山水画独特的焦点透视法，灵活地打破了时空与光的限制，把不同时空的景物，纳于一幅画中，追求的是视觉合理与舒适，是一种非科学的自适状态，艺术表现语言主观能动自由。中国山水画追求的不是客观的真实而是艺术的真实，是再创造的感情真实，是艺术自由的真实。^[5]

中国山水画家研习经典，不离传承教诲，又不断实践创新。近十几年来，笔者也在绘画实践中，尝试应用西画媒介，不断去认识这种中国所特有的观照和表现自然的方法。（图 3、4）中国的艺术家们在自由的空间意象领域内追求和展现民族艺术的

自信，齐心摇起民族艺术的自信之橹，摇出山水画天地的一片清明。

参考文献：

- [1] 杜少康. 实景与虚境——从“前三远”到“后三远”看两宋山水画空间表现的转换. 西安美术学院硕士学位论文, 2011.
- [2] 李晨阳. 中国文人画中印画结合的审美文化研究. 河南大学硕士学位论文, 2009.
- [3] 宗炳. 画山水序. 北京：人民美术出版社, 1986.
- [4] 王书兰. “以大观小”与“仰画飞檐”——山水画中建筑的空间表现问题研究. 美与时代 (中), 2011(08).
- [5] 叶柳城. 传统山水画创造艺术美的规律. 安阳师范学院学报, 2002(04).

（张建华，湄洲湾职业技术学院工艺美术学院教授）