

# 第三章 水墨畫於空間表現的形式

## 第一節 中國畫論中的空間理念

中國最早出現論及畫面空間與物理空間的透視理論，是南北朝宗炳《畫山水序》（約西元 430 年），「身所盤桓，目所綢繆，以形寫形，以色貌色也。且夫崑崙山之大，矐子之小，迫目以寸，則其形莫測，迴以數里，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。今張絹素以遠映，則崑闐之形，可圍於方寸之內。豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴。」

俞崑則在其後評註：「宗炳多遊名山，對於自然之感受極深，故能發明山水寫生之方法，其中論遠近大小，如何在畫面上表現大山巨巖，完全與現代透視學相合。」<sup>23</sup>此「遠映」原理，為一觀念並加上觀察事物的方法，論及視距遠近及視野寬窄及取景大小之關係。

南齊 謝赫《古畫品錄》（約西元 490 年前後），對畫面空間提出「經營位置」之概念。

傳唐王維《山水論》（約西元 760 年前後），「丈山尺樹，寸馬分人。遠人無目，遠樹無枝。遠山無石，隱隱如眉；遠水無波，高與雲齊。此是訣也。」<sup>24</sup>透過觀察之自然現象，當是遠近空間的表現。

五代荆浩《山水節要》（約西元 920 年前後）以筆墨的輕重濃淡，表現遠近不同的空間感。「筆使巧拙，墨用重輕，使筆不可反為筆使，用墨不可反為墨用。遠則宜輕，近則宜重。濃墨莫可復用，淡墨必教重提。」<sup>25</sup>筆墨意念為畫家們所刻意追求，以形成畫面空間之遠近。

---

23 俞崑，《中國畫論類編》，台北：華正出版社，頁 583-584。

24 同註 23，頁 596。

25 同註 23，頁 614。

## 郭熙「三遠法」

宋郭熙、郭思父子撰《林泉高致》集（約西元 1080 年）說：「山有三遠：自山下而仰山巔謂之高遠，自山前而窺山後謂之深遠，自近山而望遠山謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹縹緲緲。其人物之在三遠也，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者沖澹。明瞭者不短，細碎者不長，沖澹者不大，此三遠。」<sup>26</sup>三遠法提供了廣寬而活潑的構圖，具上下、左右、前後方向的擴展及取景的觀念。

是在前人與自己的創作經驗中歸納出來，價值於三項原理的發現，這三項原理是：

1. 「三度空間」（長、闊、高）的原理。高遠法視點在水平線之下，好像自山下而仰望山巔，有突兀之勢。深遠法視點在水平線之上，好像由前景俯瞰後景，有重疊的感覺。平遠法視點在水平線附近，所以用平遠法構圖的山水畫，好像由近景望遠景，有從容的感覺。

2. 「色相」的分析，即「色彩透視」的原理。遠處受水氣與塵埃的影響，彩度較前景低，多青紫或青灰色調。

3. 「形相」的分析，即「空氣透視」的原理。如遠處的東西較為模糊，明暗調子較弱，墨色較淡，甚至朦朧一片。<sup>27</sup>

三遠法解決了中國山水畫空間關係的處理，使構圖、色彩、空氣等透視問題同時得到完善的答案，確立山水畫空間表現的準則。對繪畫創作與繪畫觀賞方式影響深遠，也成為中國人特有的審美觀。

---

26 同註 23，頁 639。

27 同註 21，頁 106。

沈括《論畫山水》（約西元 1070 年前後）「李成畫山上亭館及樓塔之類，皆仰畫飛簷，其說以為自下望上，如人平地展望屋簷間見其衰角，此論非也。大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。如同真山之法，以下望上只合見一重山，豈可重重悉見？」<sup>28</sup>強調了高遠法無法由單一仰角視點而得。

沈括以實際物理空間觀察，要求畫面空間要與物理空間一致，在於「以大觀小，如人觀小山」。李成則在突破物理空間的限制，綜合協調畫面多視角空間的方法。（仰視角與俯視角）李成以一藝術家而言，將不同視角的「仰畫飛簷」統一，符合視覺畫面的空間。

### 韓拙「三遠」——「闊遠」「迷遠」「幽遠」

北宋宣和三年（西元 1121 年）韓拙著《山水純全集》，重複郭熙於《林泉高致》所說之高遠、深遠、平遠，亦提出新的三遠，即：「有近岸廣水、曠闊遙山者，謂之闊遠；有煙霧暝漠、野水隔而彷彿不見者，謂之迷遠；景物至絕而微茫飄渺者，謂之幽遠。」此新的三遠，概括的是江南景物特點。

韓拙「三遠」的表現手法，在南宋以李唐、馬遠、夏圭為主流的院體山水中得到很好的運用及發展。其概括的是水氣、雲霧蒸騰的江南景物。表現較小之取景範圍，形成一水兩岸之闊遠，或前景為主之迷遠，或遠景為主之幽遠。氣韻生動的表現上，自有其受肯定的創意思考層面。

韓拙另創的三遠重視意境氣韻的構圖，將主題推至遠景，前景模糊的表現方式。將山水畫的構圖轉移到小角落，與其所處江南的地理環境有關。此為南宋之風格不同於北宋風格的地理因素。

---

28 同註 21，頁 625。

按徐復觀《中國藝術精神》「按韓氏所補充的三遠，實可包括於平遠內，無特別意義。」「然韓拙的三遠說，補充了郭熙所未曾強調的景物清晰與模糊營造的空間感，這與西方透視法「空氣透視法」是同一理念。」<sup>29</sup>

韓拙新三遠非郭熙平遠一言所能詳括之。可以說北宋山水大部分體現了郭熙之畫論，而北宋末宣和時期的韓拙三遠，更啟發了南宋畫家的創新。韓拙的三遠可以說更將平遠的理論作了詳盡的發揚。此為山水於南宋馬、夏等人後（x型開放式構圖）一巨變的理論基礎，具體表達創新，使空間的表現達到多元化的體現。<sup>30</sup>

元代黃公望擅長「平遠」山水，在《寫山水訣》改寫郭熙的「三遠」，並以韓拙的「闊遠」代替郭熙的「深遠」，此或符合其所處的自然環境因素，江南平遠山水有別於北方高峻重嶺的全景式構圖。

其敘如下：「山論三遠：從下相連不斷，謂之平遠；從間隔相連，謂之闊遠；從山為外遠景，謂之高遠」「他認為畫幅下端相連不斷，謂之平遠；從山上畫山外遠景，謂之高遠，此不同於郭熙看法。」<sup>31</sup>

清代華琳則質疑三遠的表現，回歸於畫面處理角度後，畫面空間的處理是以「推」法而得，其法為：疏密、濃淡、晦明、陰陽相互對比之法，歸納四字「似離而合」，以「若即若離」直窺空間處理之秘。<sup>32</sup>

---

29 同註 8，頁 229。

30 陳柏梁，〈宇宙的關懷——遠的新探〉，台北：師大碩士論文，1997，頁 47-72。

31 同註 8。

32 同註 8。

清華琳《南宗抉秘》（約西元 1840 年前後）：

「蓋有推法焉。局架獨聳，雖無泉而已具自高之勢。層次加密，雖無雲而已有可深之勢。低褊其形，雖無煙而已成必平之勢。高也、深也、平也，因形取勢，胎骨既定，縱欲不高不深不平，而不可得。作者自宜別有經營，於疏密其筆，濃淡其墨之中，又繪出一段斡旋神理，倒轉乎縮地勾魂之術，捉摸於探幽扣寂之鄉，似於他處之疏密濃淡，其於作用較為精細」<sup>33</sup>

## 第二節水墨畫空間表現之特色

相對於西方繪畫，水墨畫中空間表現所特重的部分為「三遠法」「移動視點」「虛的空間」<sup>34</sup>「三遠法」部分見上文，其確實建立山水畫空間表現之準則，在此不贅述。就「移動視點」亦有說法為「散點透視」或「游動透視」或「多視角的表現法」等不同名稱。

### 移動視點

為便利說明「移動視點」，因畫者於構圖上採取角度的不同，所呈現的畫面極有不同效果。「以地平線的位置來自於觀者所處的位置，自然界並不存在那條虛帶的地平線。地平線的有無，都於人在何處看」。分三點說明：

1.俯視角度：則地平面出現於畫面較高點（無論暗示或實存），繪者和觀者居高臨下之位及位於高處俯瞰全局之境，涵蓋面廣。

2.仰視角度：地平線將繪畫於畫幅下緣，類似於「虫視」之眼來觀察世界，自處於卑屈地位瞻仰莊嚴景物，亦產生崇高感。

---

33 同註 23，頁 301，頁 302。

34 同註 21，頁 152。

3.平視角度：地平線將置於畫面中心，主題則隨左、右、前、後而移動位置。和現實景觀間，處於平等的關係。<sup>35</sup>

「移動視點」即是打破以上限制，而使畫面上有更大完整性、敘述性、和靈活性。

完整性：不受固定視域的限制，將不能出現在同一空間、同一時間但又相互聯繫的事物，完整地處理在一幅畫裏，可以更完整地體現作品的主题思想。

敘述性：便於將事物發展過程敘述出來，利於表現複雜的情節內容。

靈活性：不受焦點透視的限制，根據主题的要求，巧妙地組織畫面。按需要，延長縮短各個空間的距離，具靈活性。<sup>36</sup>

## 多視角的表現法與變動畫幅表現法

關於「視點」的辯證：「視點」是一個相當曖昧不明的名詞，也常被誤解和濫用。眼睛從來不會停駐在一點上，所看到的範圍，只有視野或視域，而不可能有視點的獨立存在，視點應視為站立點（station point）的誤導。而「單一視點」是「焦點透視法」的誤解，故「多視點畫法」因視覺角度的涵蓋，其說法應為：「西畫有採單一視角的畫法；中國繪畫有採用多視角的說法。」

中國傳統繪畫空白畫幅所在的原始位置，不是以垂直直立的立面角度為基礎來作畫的，而是以 45-60 度平躺的畫幅為基礎來作畫。我們稱中國傳統繪畫是「多視角的表現法」，其實也就是「變動畫幅的表現法」，即「景不動幅動，幅不動人動，人不動幅動」的比方。

<sup>35</sup> 《瞭解藝術》，台北，佳慶文化事業，2000，頁 106。

<sup>36</sup> 陳兆復，《中國畫研究》，台北，丹青出版社，1986，頁 29。

圖五 唐 佚名「宮樂圖」

圖六 「變動畫幅表現法」

以唐人「宮樂圖」附圖五為例，即桌面及椅面後緣抬高 45 度，<sup>37</sup> 故後緣較前緣寬，是忠實於物象的真性，表達物象恆常性所致。

而畫幅可向上傾斜取景外，也可以向下傾斜取景，以多視角同時出現在畫面，自成完整調和的視覺系統空間，不必受限物理空間的限制。將俯視角 45-60 度平躺的基礎來作畫，觀賞時以直立懸掛方式呈現，將畫幅中心點設立於和眼睛同樣高度，或原 45-60 度傾斜調整成直立式位置不再變動，畫幅景物亦不再變動，人的眼睛則以「遊目四顧」的觀賞畫作。畫幅可以自由取景，如相機攝影鏡頭般靈活運作，除單一視角外亦可多視角出現於畫面。窄幅長卷及橫幅長卷皆契合，「變動畫幅表現法」的說明。附圖六

## 虛的空間

相對於西畫系統而言，這是水墨畫空間表現的一大特色。不著筆墨而表現出尺幅之內無盡空間，較諸筆墨之有存，意蘊更加悠揚。而虛實之用妙在虛中有實，實中有虛，一如哲理之「空」裡具有一切的「實」。

虛與空二者約略不同，虛指一般未畫出的實物，空則涵蓋面更廣，也包含了虛。空白的白，非指色相上的白色，而是留白、佈白、或留底不畫，有意識的利用空白更加深空間意義。相較於虛，有時不完全是空白，而是不甚具體描繪的帶過，藉以凸顯細膩實處的主要部分。所謂「計白當黑」注意「分黑白」「知白守黑」才能將黑白虛實妥貼為畫者運用，將畫面空間與心靈空間作巧妙相連。

---

37 同註 8，頁 200。

### 第三節現代水墨畫空間表現的特殊類型

現代水墨畫為現代繪畫，偏重水墨畫的發展。超越形式與格式、筆墨與材料、抽象與寫實、古典與前衛，屬「現代」範圍，具清新與未知的遠景，將東方精神及傳統的優點加以發揚，即是現代水墨的取向。<sup>38</sup>

以上「水墨畫」的界定，有別於「國畫」一稱，而「現代」有時間性與範圍性，意指當代與生活相熟悉的現實共相。依黃光男先生於「台灣水墨畫創作與環境因素之研究」有關水墨畫類型一文中，區分四類型：古典文人畫、浪漫文人畫、寫實文人畫及新文人畫（現代水墨畫）。前二類代表畫家分別為：溥心畬、張大千。寫實文人畫則著重現實寫生，內容以自然為主，畫家才情獨具，技法熟練，以黃君璧、傅狷夫為代表。而新文人畫（現代水墨畫）其特徵為：作者基本上認同中國美學，創作理念深受西方符號技法特徵影響，力求形質改變，甚少在畫面上提款，僅以簽名作記，作者才學以現時代知識為尚，代表畫家有楚戈、管執中、劉國松等。

基於上述分類，本節以呈現現代水墨畫兼具共通性與個別性，畫面空間活潑多層次的陳其寬先生為舉隅說明。

陳其寬先生貫通中西具豐富學養，在長期傳統人文基礎實踐下，外加建築設計背景，是一流建築師也是上乘畫家，符合新文人畫之特徵，並具中西學養。力求形質改變，為新文人畫注入一清新活流。其不斷嘗試將視覺印象直接轉換在畫面上，且為持續的創作方向。他說，於第二次世界大戰時，因徵派為翻譯，遠征印度、緬甸（1944-1948），坐飛機的飛行過程，由原來正常的俯視、仰視經驗中，快速地三百六十度的旋轉，而有全新的視覺觀點。這個經驗不斷地被其探索著。試以作品說明之：

---

38 劉平衡，〈現代水墨的發展〉，台北：美育月刊，1998，頁3。

· 縮地術 附圖七，1957年，23x122公分，為其透視上第一張突破性的畫（葉維廉語）。把遠近景物全都「擠在一個平面上」同時採用多視點效果，畫面有點弧狀彎曲的變形，畫家說這受物眼影響，用魚眼鏡頭或望遠鏡頭看世界，咫尺千里盡展尺幅。

· 迴旋 ，1967年，198x23公分，整個透視被固定扭曲了，在上上下下觀看時，如飛翔遨遊於空中所看到的各種角度的自然景觀。

· 午 附圖八，1969年，45x45.5公分，以都市中垂直仰視觀日為靈感，以迴旋角度觀察世界，極具新意。

其他類似的作品有 始 附圖九，1983年，186x30公分，及 飛 附圖十，1983年，182x30公分，表現現代視覺經驗於畫中。

陳先生將各種科技的發展及其建築設計滲用為藝術創作，而不為束縛，利用了想像與幻想形成新風貌，摒棄了單一「平視」的觀點，而用「俯視」、「轉視」已至於「宏觀」和「宇宙觀」來作畫，並兼用望遠鏡和顯微鏡的科技新視界。以宏觀擴寫了山水和宇宙，以微觀詮釋了人間百態及相對的渺小生命，這種轉變過程，可說是感受與知識的相合，為肉眼、物眼、意眼的結合。為我們擴大了自然視覺領域，激發了我們對周遭環境一種新的看法。其畫中的空間，裡外可自由的進出更似敘述的過程，如 陰陽 ，540x30公分，極長的卷軸形式，由不同的觀眾進出其間，編寫各種不同的故事。打破對象與作者間的對立關係，天馬行空，收放自如，人文與自然景物的多樣多變組合，為空間表現提供一獨特面貌。

由陳氏成功的將視覺經驗與畫面空間建立和諧關聯，「物眼、意眼、心眼」的全知感受，『意眼』的開發是高速飛機與太空船時代的意眼，不獨攝影機的停格而是錄影機般的全視野掌握，為畫間空間呈現心靈空間全新境界。

圖七 陳其寬「縮地術」

圖八 陳其寬「午」

圖九 陳其寬「始」

圖十 陳其寬「飛」