

中国山水画的散点透视

顾 平

中国山水画以其独特的空间透视区别于其他画种,仰观天地,俯察万物,搜尽奇峰作草稿,直抒胸中丘壑。东晋宗炳曾说:“且夫昆仑之大,瞳子之小迫目以寸,则其形睹,迥以数里,则可围以寸眸。诚由去之稍阔,则其形弥小,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,休百里之迥。是以观图画者,徒患类之不朽,不以制小而累其似,此自然之势。如是,则嵩华之秀,玄牝之灵,皆可得之一图矣。”宗炳以方寸素绢包容千仞昆仑,说明山画水的博大与精深,山水画经千年积淀和完善形成了一个处理山水三度空间的艺术体系。

焦点透视在山水画中不是没有,古人早已运用,视平线已不局限一条,一幅画若以一个视点上反映了山水景象的一个局部,难以描绘全景。西画在一个透视点上穷究猛追,不断寻求视点、视平线以及轮廓线在画面怎样集中,又如何消失,从而建立了一门十分严谨的科学性的透视体系。中国山水画以意境为主导,只要画面需要,从不拘于视点的多少,象袁江袁耀的山水画中的建筑物,亭台楼阁,飞檐长廊,每一部分非常精到并完全符合焦点透视的规律,但它只是山水画中的一个局部,而黄宾虹的山水画中的村舍篱墙又是既写实又变形,笔法走势与山与树木浑然一体,不可分割。山水画中的任何一个局部可能都有一个透视点,但并不是刻意组合。在古人的胸中散怀山水是一种理想,“智者乐水,仁者乐山”,贤者必与山水相伴,所以山水画在古代大师的笔下都是可居、可游、气势宏大的画卷,而用一个视点去表现这种理想,大师们想都不会想,根本不可能。

北宋时沈括在《梦溪笔谈》中说:“李成画山上亭馆及楼塔之类,皆仰画飞檐,其说以为自下望上,如人平地望屋檐间,见其椽桷,此论非也。大都山水之法,盖以大观小,如人观假山身。若同真山之法,以下望上,只合见一重山,岂可重重悉见?兼不应见其溪谷间事。又如屋舍亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立,则山西便合是远景,人在西立,则山东却合是远景,似此如何成画;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。”沈括的这段文字距崇炳大约有六百多年,这期间,我国已出现王维、李思训、荆浩、关仝、董源、范宽等卓越的山水画家,此时中国的山水画已达到一个高峰,他们的作品也证实了沈括的论点,山水画不受焦点透视的限制,沈括生动的比喻说明了山水画的散点透视,“以大观小,如人观假山”就是指俯视鸟瞰,以高观下,山川之景尽收眼底,若同真山之法,再美之景也难成中国山水画,“以大观小,如人观假山”说明了山水画家处理空间的艺术手法,所说“假山”绝非指花园里的大假山,而是指以小石块垒成,放在案头以供观

赏的山水盆景，盆景中垒起数座径不盈尺的山峰，再放置小亭等等，只要站着就可以尽收眼底，就象空中俯视大地上的千岩万壑之情一样，全山在胸，方能妙笔生花。王希孟《千里江山图》气势广阔，千山万峰，层层叠嶂，绵绵相连，江波万里，天水相接，大青绿设色，山石不见钩皴墨骨，丛树竹林，寺观庄院，茅舍瓦屋，桥亭舟楫，繁蜜不可胜记，水纹纤细，一览无尽。《老残游记》中有一段文字描写登泰山之景，“由傲来西面，攀登泰山初看傲来峰峭壁千仞，以为上与天通，及至翻到傲来峰顶，才见扇子崖更在傲来峰上，及至翻到扇子崖，又见南天门更在扇子崖之上，愈翻愈险，愈险愈奇”，泰山如此，黄山更加，山外有山，山上有山，如果用焦点透视来画傲来峰就无法同时画出扇子崖，更不必说南天门，散点透视能巧妙地穿插，集几个高峰巨嶂于一个画面，云雾造白，形成一个神奇而飘渺的图画。

北宋山水画家郭熙的《林泉高致》对山水画的空间透视有过精辟的论述：“世之笃论，谓山水有可行者，可望者，有可游者，有可居者，凡画至此，皆入妙品，但可行可望，不如可居可游之为得。何者？观今山川，地点数百里，可居可游之处，十无三四，而必取可居可游之品。君子之所以渴慕林泉者，正谓此佳处故也。故画者，当以此意造，面鉴者又当以此意穷之，此之谓不失其本意。”“山近看如此，远数里看又如此，远数十里看又如此，每远每异，所谓山形步步移也，山正面如此，背面又如此，每看每异，所谓山形面面看也。”此段文字表达了古代画家对山水画的理想和要求，他们创作或欣赏山水画，都要求自己能进入画中，且行且望，甚至亲身“居”“游”其中，要创造这样的画境，首先要求画家在真山真水中近察远望，徘徊瞻顾，整个身心投入山水怀抱。被称为“诗中有画，画中有诗”的唐代大画家王维晚年住在辋口蓝田别墅，辋水周于舍下，别涨竹洲花坞，与道友泛舟往来，弹琴赋诗，啸咏终日，作《辋川图》，王维曾在山中写信给道说：“北涉玄霸，清月映郭，夜登华子冈，辋水沦连，与月上下，寒山远水，明天林外；深巷寒犬，吠声如豹，林墟夜春，复与疏钟相同。此时独生，僮仆静然，多思曩昔携手赋诗，步仄径，临流流也。可见王维迷恋田园生活的心境，这无疑为真作画提供了良好的条件。明末清初的龚贤在南京清凉山购得瓦屋几间，房屋的旁边有一半亩之园，龚贤便称之为“半亩园”，他曾请王石谷作一幅《半亩园图》，他在诗后长跋曰：清凉山上有台，亦名清凉台，登台而观，大江横于前，钟阜横于后，左有莫愁，勾水如镜；右有狮岭，撮土若眉，余家即在此台之下。转身东北，引客视之，则柴门犬吠，仿佛见之。”如此山水美景，无怪画家常生展纸挥毫之意，以此写尽胸中的无限激情。古代大师在营造山水时，首先是得山水灵气，以心感悟，“行、望、居、游”是山水画不可缺少的境界。画中有画、山外有山，每一个局部以现在的眼光都是一幅独立的图画，根本不能用焦点视线去度量他们的作品。西画风景往往是一个视点，风光一览无余，这和中国山水画无法相比。国画山水含蓄，包容大，视点以全景为主，融入散点透视，古人千年来一直遵此法则。这和中国的老庄思想以及民族文化有关，散点透视所表现的艺术内涵充分体现了文人山水的文化精神。魏晋时代，文人崇尚山川，避世闲居，独享山水之乐已是一种时尚，宗炳游山玩水，常常是“放情丘壑，往辙忘返”。据说宗炳“西徙荆巫，南登衡岳”栖丘饮谷三十余年，余兴未消，还不知老之将至，一心游历。到了年迈患病，才回江陵，即使如此，他仍感叹“老病俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之”，后来凡所游履之山川，皆图之于室，以心畅逝。

散点透视是山水画的艺术手法的特点。山水画常见的样式有手卷和立轴，手卷为横

看的卷轴画,观赏时打开卷轴由右向左看,长卷有的很长,用焦点透视的一个视点无法作卷轴画,画面有先近景,后远景,也有先后景,后近景,远近交错更迭,象五代董源的《潇湘图卷》,宋代王诜的《渔村小雪图卷》,元代钱选的《浮玉山居图卷》这样的卷轴画在绘画史上屡见不鲜。这就好比泛舟江上,慢慢地欣赏两岸的风光,视点不时移动,风景不断呈新,使人游兴不止。立轴是挂在墙上观赏的纵长画,古代山水画家同样运用散点透视,手卷一般是从右向左,而立轴主要是从上到下,或从下到上移动视点,立轴下部往往是近景,上部是远景,这跟焦点透视并无不同,但焦点透视只有一个视点,与视点相应的视平线也只有一个,但在视点上下移动的立轴画面中,视平线可以有好几个,也就是说,视平线随着视线的移动而移动。元代王蒙的作品《葛稚川移居图》是一幅狭长的立轴,画中重峦叠嶂,山中有山,最高最远的山峰几乎到了画的边沿,正在“移居”途中葛稚川及其家人显现在画的左下方,左上方的山谷中露出几间草堂,看来就是葛稚川移居之地。柴门前一条曲折的小路在画面上往下垂,又向左折到画面之外,暗示出葛稚川等还要走一段既高又远的路程,但葛稚川却正在木桥上缓步,并且回头顾盼,并不急于赶路,却象是借“移居”而游山玩水。此画正是郭熙“可居可游”的写照,而重峦叠嶂在画面中自下而上。正是高远,深远,平远的表现,如果此画采用焦点透视,无论站在什么位置也无法画出此图的意境。

古代山水大师的作品往往在尺绢上描绘气象万千,层峦叠嶂的大境界,希望在有限的平面上表现广阔无限的空间。西画风景的焦点透视很难体现这点,它只是在一个视平线上尽善尽美,无法达到中国山水画的博大气势,宗炳在《山水诀》中说:“咫尺之图,写百千里之景,东西南北,宛尔目前”,中国山水画追求的是空间开阔,画家和观者都能在其中漫游的宏观境界。王维在《山水论》中说:“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,高与云齐。”话中“远人无目”,是远近法,而“丈山尺树,寸与分人”则是山水中人与物的恒常比例,是一个定式。从古代山水名作看,人的形象在山水怀中大多十分渺小,范宽《秋山行旅图》中间矗立着一座高峻硕大的山峰,几乎占了画面的三分之二,而近景中的人和马几乎只有山上的苔点一般大小,但其画面宏大而宽广。

中国山水画的散点透视是画面布局的特殊形式,它在体现东方艺术精神上至关重要,中国人的审美标准来自于本民族五千年的历史,一幅幅山水画卷,表现了中国画家追求一种宽广、博大、完美的理想境界,如王羲之所言“仰观宇宙之大,俯察品类之盛。所以游目骋怀,足以极视听之娱,信可乎也。”

(责任编辑 钱荣贵)