

中國山水畫的透視

# 中國山水畫的透視

王伯敏 童中焘 編者

天津人民美術出版社

# 目 录

(一) 中国画透视的特点	1
(二) 中国画透视的历史	1
(三) 中国山水画的几种透视法	3
1. 高远	3
2. 深远	4
3. 平远	8
4. 迷远	11
5. 阔远与幽远	13
6. 散点透视	14
(1) 步步看	14
(2) 面面观	15
(3) 近推远——以大观小	15
(4) 远拉近——以小观大	15
(5) 取轴测投影画法	17
(6) 结合为一	20
7. “门板透视”	21
8. 舞台透视	23
9. 水的透视	24
10. 树的透视	28
11. 其 他	28
(四) 中国山水画对透视处理的几种手法	31
1. 利用水墨层次与点染的办法	31
2. 利用树遮云隔	32
3. 利用“跳跃”的办法	33
4. 利用空白	34

(五) 不同画面形式的透视处理.....	35
1. 扇面透视.....	35
2. 长条透视.....	37
3. 长卷透视.....	38

## (一) 中国画透视的特点

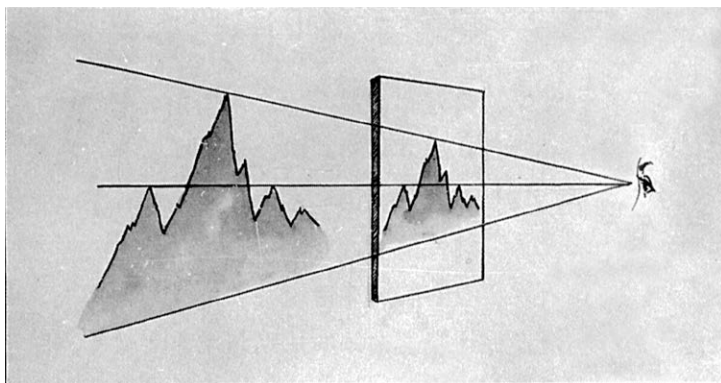
绘画透视，是对客观存在的形体，使之在纸上、壁上或其他平面上表现出具有空间、立体的感觉。客观存在的立体物，即使是同样大小、高低，在一定的视域范围，也会产生大小、高低、远近的视觉变化。这个变化，是有它一定的法则与规律的。论述这个法则与规律，称之为“透视学”。

中国画的表现，有它的民族传统特点，就是在透视表现上，中国画也有自己的特殊处理方法，它既遵循透视上的基本法则与规律，又不拘泥于一般法则与规律。就是说作者可以根据自己的创作意图，打破焦点透视的视域范围去摄取景物，使画面所表现的内容更全面，更生动。在古代绘画中，如《清明上河图》、《千里江山图》、《匡庐图》，在现代创作中，如《江山如此多娇》、《新安江图》等，在透视处理上，都具有这个特点。运用这个特点所表现出来的景物就丰富多了。举个具体例子来说，如画杭州的西湖图，运用中国山水画的透视法，所画的西湖，既可以画出钱塘江大桥、六和塔，还可以把灵隐、孤山、中山公园都画进去，既可以画出外西湖的全貌，同时还可以把里西湖的景色也画进去。换言之，如果在画面上不是运用中国山水画的透视，或只局限于某一个视域，局限于某一个焦点透视，就不可能对西湖作出这样的“经营位置”。所谓“咫尺千里”，便是中国山水画对透视运用的要求。绘画上的透视法，在中国画传统上称它为“远近法”。

## (二) 中国画透视的历史

透视，在我国的文献上很早就提出了。战国时，荀况在《荀子·解蔽》篇中有一段话：“从山上望牛者若羊，而求羊者不下牵也，远蔽其大也；从山下望木者，千仞之木若箸，而求箸者不上拆也，高蔽其长也。”这把透视上“近大远小”的原则讲出来了。直接论述到与绘画创作有关系的透视法，在著述中较先谈到的是南北朝时宋·宗炳的《画山水序》。其中有一段提到：“且夫昆仑之大，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。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。”这把透视上的远近、大小、长短、高低的基本法规都阐述到，宗炳所讲的透视与绘画的关系，就如图示①的这个关系。

在署为唐代王维撰的《山水论》中,也提到了不少有关透视的道理。如说:“丈山树,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。”这是讲的客观对象因透视的关系所给予人的感觉。



图①

到了宋代,由于绘画的发展,画家不断地总结绘画技法上的各种经验,对于透视,也都作了进一步的论评,并给山水画家提供了可以充分发挥主观能动作用的具体办法。如北宋的郭熙,提出了“高远”、“深远”、“平远”的“三远”透视法。在郭熙的“三远”之外,韩拙又提出了“阔远”、“迷远”、“幽远”的“三远论”。除此之外,如沈括,还讨论到李成的仰画飞檐,还谈到了“以大观小”等山水画的透视问题。而且从宋代的不少绘画作品中可以看出,画家在透视表现上确实化了不少精力作了认真的探索与尝试。宋代之后,在画论上提到透视问题的屡见不鲜。元·饶自然的《绘宗十二忌》,以及如元代的黄公望,明代的沈周、汪珂玉、唐志契,清代的笪重光、唐岱、费汉源等都有所论述,不过只是片言只语,未作详细的分析。有的画论,谈到绘画透视,只讲怎样去表现,谈不出为什么要那样去表现;有的谈透视,反把问题谈玄了,好象透视法是一种神秘的玩意儿。所以,对中国画的透视问题,还有重新整理研究的必要。

从古代的绘画作品来看,隋唐以前,对透视上产生的一般变化,还未能达到表现的水平,如汉代的作品,我们不但在画象石上,即从壁画上看,对于远近、前后的关系,尚不能很妥当的表达,明明是前后关系,在有的画象石刻中却把它表现为上下的感觉。唐·张彦远在《历代名画记》中,还提到隋唐以前的山水画,往往是“人大于山”,现存敦煌莫高窟北魏、西魏时期的壁画,确实存在这个不合透视法的情况。古代的画家,由于不断的实践,逐渐提高了对透视的理解与表现的水平,及至隋唐,“人大于山”的现象已不再出现。传为隋代展子虔所作的《游春图》,已经能够把平远、深远的透视方法结合起来表现。我们看到的一些唐代壁画,如所画“西方净土变”,场面宏大,已能表现出纵深的透视感觉。到了宋、元,则对透视的表现,更获得了创造性的发展,并成

为中国绘画在传统上的一个艺术特点。

### (三) 中国山水画的几种透视法

本册子所讲的是中国山水画的专门透视，对一般艺用透视，不在阐述之例。

这一节拟就传统的画法谈起，结合当前山水画的革新创造，分下列几点概述之：

#### 1. 高远：

宋代郭熙在《林泉高致》中提到：“山有三远，自山下而仰山巅，谓之高远”。

清代费汉源在《山水画式》中说：“高远”是“本山绝顶处，染出不皴者是也”。

以上两种说法，其共同点，都说高远是自下向上看，是一种仰视，即所谓“虫视”透视。见图示②、③。



图② 这是郭熙所说的高远



图③ 这是费汉源所说的高远

关于郭熙提出的“高远”，过去郭忠恕曾以这种透视画过飞檐。在古代的作品中，如宋·范宽的《溪山行旅图》、宋失名的《春山图》等都是。

关于自下向上仰视，就画山水言，主要应该表现出山川的雄伟高人。祖国大地，山川秀丽。江山多娇，确能激发人们的爱困情感，如武夷仰峰，仰视它，何等的雄伟奇突，

庐山的三叠泉，雁宕的大龙湫，仰视它，又何等的大气磅礴。自下仰视的高远，应该是远而高，务必落在“高”的形式感上，达到“高山仰止”的艺术效果。所以过去论及高远，便有“高远之势突兀”之说。除画某些冈峦，悬崖之类应用“高远”法之外，雄伟的纪念碑、大水坝。在必要时，都可以用自下仰视的高远透视来表现它。

## 2. 深远：

宋代郭熙在《林泉高致》中提到：“深远”是“自山前而窥山后”。如图④

清代费汉源在《山水画式》中说，深远是“于山后凹处染出峰峦重叠数层者是也”。如图⑤。他还说，“三远惟深远为难，要使人望之莫穷其际，不知其为几千万重。”



图示② 这是郭熙所说的高远



图示③ 这是费汉源所说的高远

以上两种说法的共同点是：深远法所表现出的景物，既有深度又有远的感觉。黄宾虹说：“境深要能曲”，说明深远之景，变化较多。画“深远”，须从三个面着眼：

### (1) 俯视：



视景物可以尽收眼底。登高可以望远，所表现的景物层次丰富，所以说，“欲穷千里目，更上一层楼”。视野高旷，所见既远而且深。

### (2) 远视距：

近大远小的透视差别，在“深远”透视中一般表现不很悬殊，而是大小比较接近。为了达到这一点，就采用远视距的办法。

古代画论中所说的“以大观小”的观察方法，主要就兼备了以上两种方法。因为下面还要论述，这里就从略了。

### (3) 移动视点：

“深远”，就传统的说法与传统的绘画表现看，确实是自前而窥其后，如图⑥。窥得的结果，便是“重山复水”，“不知其为几千万重”，因而“望之莫穷其际”，能够深得进去。显而易见，用焦点透视去观察和表现，根本无法达到这种效果；只在一个地方用俯视和远视距，也不可能达到。例如，站在一个同定的地方，视线直射，不能打弯，要自前而窥后，若遇到前面是一座比视点更岛的山，就只能见到近山，不能见到山后面的景物，这样，就达不到“窥后”的目的。怎么办



图⑥ 王 诜 鱼村小雪图卷（部分）

呢？在中国山水画的观察和要求上，就用移动视点的办法，即把视点“逐步”往前移，让作者从这座山转到那座山。这样，一路看去，一路画去，“步步看”，“面面观”，“前顾后盼”，“左看右看”，把所看到的景物，集中经营在一个画面上。这样移动视点的观察和表现方法，不同于摄影时的摇动镜箱摄取。因为摄影机尽管也在转动角度，移

动了视点，而摄下来的镜头还属焦点透视。

下面举几个例子：

图示⑦，是站在高山上望远处在高山。就中国山水画的表现来说，是“深远”的一种。

图示⑧-⑪，是桂林七星岩一带景象的几张速写，有俯视的，有平视的，有略带仰视的。根据传统的画法，可以集中这几个，甚至更多的视域所得，成了如图示⑫那样



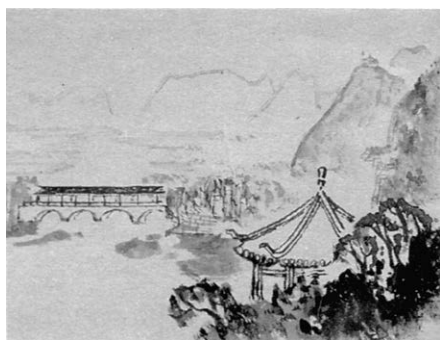
图⑦



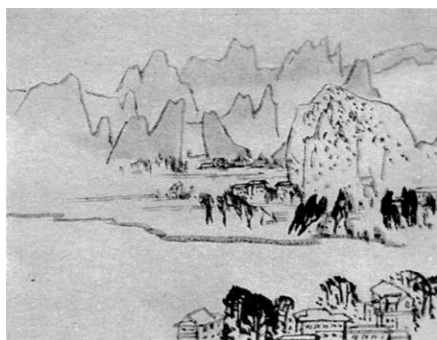
图⑧



图⑨



图⑩



图⑪



图⑫

的《七星岩图》。如果要在现实生活中，象照相那样是无法表现的。

在古代的山水作品中，用这种不定位置、不定视点的透视处理，是普遍情况。五代·荆浩的《匡庐图》、宋·范宽的《临流独坐》（图⑬）、巨然的《秋山问道》，元·黄公望的《九峰雪霁》、王蒙的《青卞隐居图》、《葛稚川移居图》等等，都是这样的表现。横卷山水，更是如此。现代作品中，如《井冈山》、《大渡河畔展新图》、《高峡平湖》等，基本上也属“深远”的处理。

此外，还有一个问题。元代黄公望有“三远论”，他说：“从山外远景谓之高远”，即是指从山上看远景，简言之，便是从高处远视。如图⑭李可染的《漓江春雨》，即是从高处远视所得的章法。实际

上，黄公望所说的这个“高远”，应该是“深远”。因为自高处远视的“远”，应足“深”，不是“高”，它的“深”，不是表现在某一个形体上，而必须从整个画面的透视上来看。这种“深远”与郭熙所说的“深远”不同。这种“深远”，是要使人从画面上看得出作者的视点是在高处，而所画的景物是深远的。它要表现出视点之下的景物“尽收眼底”，就象一个指挥官临阵时，选择了，某个制高点，目极山下的村落、路径、林木、水塘、以至墙角的位置，并对行动其间的人、畜，都能清清楚楚，“一览无余”，因而使自己挥自如。就作品来说，通过这种自高处远视的“深远”法所表现出来的作品，也应该让读者行来清清楚楚，痛痛快快，做到“深得进去，看得明白”，既址”境深要能曲”，又能“境深尤贵明”。



图⑬ [宋] 范宽临流独坐



图⑭ 李可染 漓江春雨

### 3. 平远：

宋代郭熙在《林泉高致》中提到：“自近山而望远山谓之平远”，如图⑮。郭熙还说：“平远之意冲融而缥缈缈缈”。



图⑮ 宋·郭熙窠石平远图

清代费汉源从水墨渲染方面论“平远”，则说：“于空阔处，木末处，隔水处染出皆是”，如图①⑥。也有人以为要画平远，“当以烟云平之”。



图①⑥

[清] 龚半千 溪亭

“平远”，就是在“平视”中所得的远近关系。正因为视线的“平”，致使近大远小的差距比“深远”来得厉害。从某种角度上来说，“平远”接近于焦点透视。只是由于中国山水画在表现上具有特殊的处理方法，如取近少取远，或取远少取近。又如在画面上将视平线放得很高（或在画面外），等等，才使画面上的透视现象不那么明显。

“平远”所看到的对象，一般是不十分高的，象陂陀重汀，山林藪泽，远浦遥岑，林霏烟云之类。如果将平视也用以站在高山上所得，这就不是“平远”山水，它就成为一种“深远”山水了。

在生活当中，“平远”的透视最为常见，因为我们的生活，大都是在坦夷的平地上，所以在古今的绘画作品中，“平远”的透视也最为常见。如宋代董源的《寒林重汀》（图①⑦），郭熙的《窠石平远图》、李嵩的《西湖图》，元·陈汝言的《荆溪图》，明·王绂的《修竹远山图》，都属平远山水。元·四家中的倪瓒长期生活在太湖一带，尤多平远山水。（图①⑧）

但是在山水画的创新中，对于平远的处理，碰到过一些问题。举例来说，有一个山水画创作组，在描绘改造溪滩田的过程中，出现过这样的情况：在初稿构出时，因为作者运用了平远透视，因而使造好了的溪滩田得到了充分的表现，做到了使读者一看即能感受到人民公社的劳动人民，在社会主义建设中对大自然的改造，具有很大的气魄，也看到了这种改造的巨人成果。群众看初稿后，肯定了这一点；但又提出了要求，希

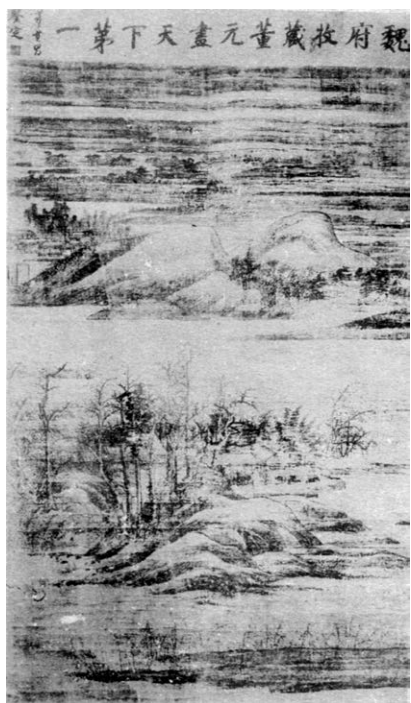


图17 [宋] 董源 寒林重汀

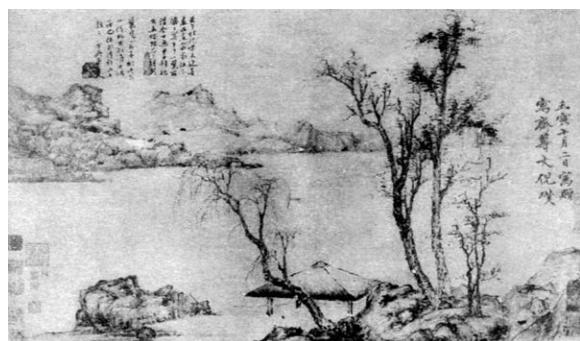


图18 [元] 倪云林 山水

望把改造溪滩田的主人公画上去，而且最好画得大一些。作者接受了这个意见，便着手修改。在修改过程中碰到了矛盾：倘使把人物画大，溪滩田的平远透视就画不“远”，画不“远”，被改造了的溪滩田的气魄就表现不出来；如果照原来所画的溪滩田不动，加上人物，则所加的人物只有一点点大，对改造自然的主人公仍然得不到充分的表现。不仅这些，溪滩田尽处的水坝，有的人认为也应该突出，可是在透视表现上，顾到透视现象的“远”，即溪滩田的辽阔，水坝却高不起来，如果要把水坝高起来，从“经营位置”的要求来表现，完全可以做到，而溪滩田却因此又“远”不起来，如果顾到溪滩田的“远”，水坝的“远”就推不过去。在古代，当山水画在表现上遇到这些矛盾时，往往被画家用树、用云烟一隔、一遮，就使矛盾缓和了。然而在新的山水画创作中，如画新建筑，新造的田原，新造的林带，当然不能象画古山水那样的口r以出现荒凉冷静或虚无飘渺的境界，但是这个矛盾还是存在的。如何解决呢？这需要通过实践，不断总结经验，推陈出新，使处理这种平远透视时，获得妥然的解决。

#### 4. 迷远：

“迷远”是宋代韩拙在《山水纯全集》中提出的。他说，“迷远”是“烟雾暝漠，野水隔而仿佛不见者”。如图19。

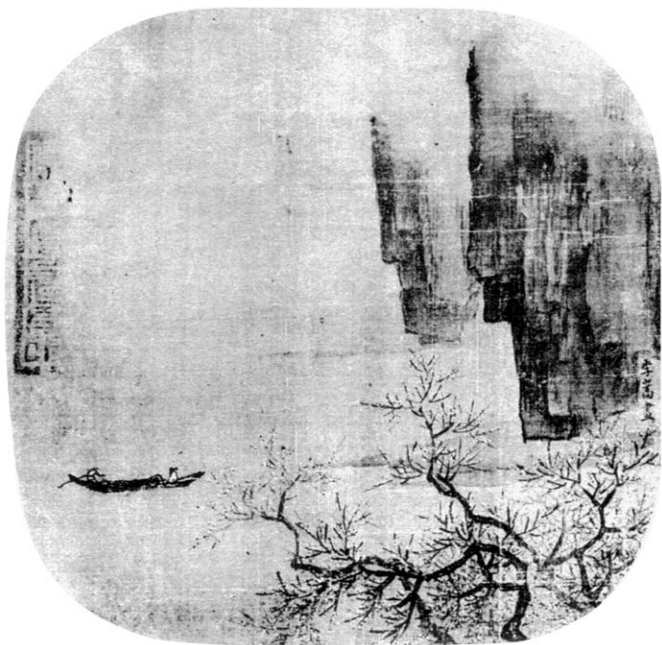


图19 宋人梅溪放艇图

“迷远”的特点，即在“仿佛不见者”。所谓“不见”，即不能用一般透视法中所说的“灭点”去校对。“迷远”为绘画上的一般透视法所概括不了的。

在中国山水画里，“迷远”之妙，可以以有数里远的感觉，甚至仿佛有数百里之遥。只要题材内容需要它把景物表现得无穷远，则运用迷远的方法就可以达到这个效果。

中国山水画表现远近，既有“迷远”的处理，所以在历代画论中早就有提到：如《山水松石格》中说的“隐隐半壁”，王维诗中说的“江流天地外，山色有无中”，更有题为王维撰的《山水诀》、《山水论》中，如说“远景烟笼、深岩云锁”、“远水无波、高与云齐”、“千山欲晓，霏霏微微”、“水断处则烟树”等等，都体现了“迷远”的感觉。在绘画作品中，如米友仁的《潇湘奇观》、石涛的《罗浮山色》、《春水迷蒙》等都是。《春水迷蒙》，中景尽是浓浓淡淡、疏疏密密的墨色，就由这些墨点，充分表现了春野的空阔。象这种画面，如果只靠近人远小，或近低远高来表现是很难办到的，即使办到了，效果也不及那种“仿佛不见者”。

“迷远”表示了一定空间深度的变化，山水画家往往利用这个变化，画上另一个山行，因而使“步步移”的景色，得以更妥帖地经营在各个位置上。古代的山水作品中，凡要表现“无尽”或“幽深”的境界，往往都运用这个迷远法。南宋马远画的《寒江独钓图》（图20），



图20 [宋] 马远 寒江独钓图

只有一船及船中的钓者是清楚的，它的周围环境都是迷迷蒙蒙一片，就因为这样的表现

手法，使人感到这片江水不知有几何阔，比之画清楚有几何阔的更含蓄。又如清·陆昉的《古木晓烟》（图21），前为近树，中景也是树，后有山，树与树之间，晓烟弥漫，这便是“迷远”。就由于通过这个“迷远”表现，使人感到树与远山之间“很远”，这便达到了表现的目的，倘使给人感到“不远”，这就失却了“迷远”的效果。

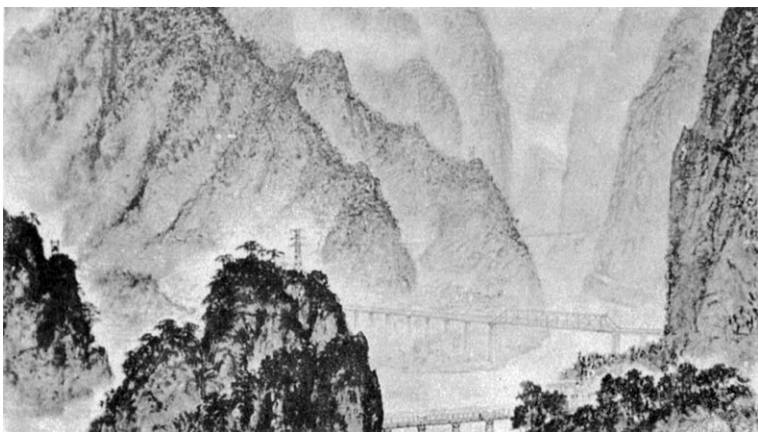


图21 [清] 陆日昉 古木晓烟

绘画上的“迷远”，这个“迷”字很有意思。在透视关系上，它能表示很远；在艺术上，则表示很有含蓄。在中国山水画中，“迷远”用处很大，即就山水画的创新，也是少不了它的。



《塔山永峙、延水长流》，表现宝塔山之后的高原。用的就是“迷远”，《大渡河上》（图②②），《遵义朝晖》，画中重叠的山峦。其在空间的距离感觉，就是运用“迷远”来表现的。



图②③ 陈 达 大渡河

#### 5. 阔远幽远：

中国山水画的“远近法”，向有“六远”之说。先是宋·郭熙的“高远”、“深远”、“平远”的“三远论”，继而有宋·韩拙的“迷远”、“阔远”、“幽远”的“三远论”。到了元代，则有黄公望的“平远”、“阔远”、“高远”的“三远说”。故总称为“六远”。

宋代韩拙在《山水纯全集》中提出：“近岸广水旷阔遥山者谓之阔远”（此句另一版本作“山根岸边水波亘望而遥谓之阔远”），如图示②③。

元代黄公望所说的“阔远”是“从近隔间相对谓之‘阔远’”（另一版本作“从近处

望远中间相隔遥者谓之阔远”）。

其实，黄的说法与韩拙所说的意思相同。

关于“幽远”，宋代韩拙提到“景物至绝而微茫缥缈者谓之幽远”。如图②④宋·郭熙的《幽谷图》

“阔远”与“幽远”，若按照宋·元人的这些说法，都没有什么特别的道理。如所说的“幽远”，完全可以在前面的“迷远”中包括。因为“幽远”是“景物至绝而



图②④

微茫缥缈”，这与“烟雾暝漠，野水隔而仿佛不见者”没有根本区别，一是“暝漠”，一是“微茫缥缈”，一是“景物至绝”，一是“仿佛不见者”，试想，“至绝”的景色，还能看清楚吗？当然是“仿佛不见”。至于“阔远”，也可以在“平远”中包括。如果强调江岸江水开阔一点，无非如唐寅的“看耕图”一类作品。何况“平远”，本有另一种补充的说法，即“平远山，小可令如石堆，须有望不尽之意”（清·戴熙《习苦斋画絮》），这与“从近处望远处”“中间相隔遥者”的要求是一致的。所以在山水画的透视表现上，“阔远”与“幽远”没有什么特敏处，这里不多赘述了。

#### 6. 散点透视：

散点透视，可以使画面得到无穷的变化。散点透视，根据题材内容的需要，可以不受视域的局限，在同一个画面上，画出几个不同视域的景物。所以有人把它称为“移动视点透视”。这种透视法，是我国山水画表现上的传统特点。

在山水画表现上，形成散点透视的一种表现形式，主要有以下几点：

##### （1）步步看：

步步看，是指画家对所表现的对象的观察方法与态度。

中国山水画家，历来主张对所表现的景物要前看后看，左看右看，看不见的想办法去看到它。譬如看山，站在这里看，又站到那边去看，在低处仰视，又到高处俯视，隔着山看不见，翻过山头去看。既看山川的大貌、大势，也看山川的一草一木，以至一块石头一滴水。总之是不受一定视域局限地看，不受一定空间局限地看。

这是讲散点透视的观察方法。



图②④ [宋] 郭熙 幽谷图

## (2) 面面观:

面面观,是指在观察对象时,对立体的对象的四面,上下、左右、高低的变化,都作个比较来看。立体的对象,面面可观,取其面面的形状;面面不可观,可以舍到零。观者可以改变观察的位置,取其高耸协,或取其假伏意。不是只取一面,而是取其多方面。

面面观,是要求获得对对象的令面印象,然后加以取舍(剪裁)。面面观,不但观其表,而且要及于里。面面观,不是浮光掠影地再看一下,而是认认真真,踏踏实实地去观察。

## (3) 近推远——以大观小:

近推远,就是在观察时,可以设想,把近处的景物推到远处去看。这也就是古代画论中说的“以大观小”。譬如面对一座房子,原在几十米之内,必要时,可以以设想把它推到几百米以至几千米远的地方去看。这样做的目的是可以把近处所见房屋的那种透视,改变为远处的透视,使其入画时,在视角的距离变化上,不会相差太上。如图示②5是韶山当年毛主席考察农运旧址的照片,推远而画成图②6、②7。



图②5 毛主席考察韶山农民运动旧址。

## (4) 远拉近——以小观大:

远拉近,就是将较远的景物拉到画面前,甚至在的将它拉到画面第一层的位置。不但对屋宇、人物如此,对岩石、山冈有时也如此。不过这种自远拉近,不是变化它的远近透视,而是在它的原有的远透视上,象用望远镜那样的看,使其入画时,可以以细致



图26



图27

些。譬如画山势画房屋是远看的，按透视情况，这些房屋里的人物，有时细小得看不清，可是中国山水画，可以把这些房屋里的人物从数十里之外拉到眼前，把它画得清清楚楚，甚至看得出人物的眉目与表情。有时把树木自远处拉近，入画时，可以画出片片叶子以至叶脉的脉络。这也叫做“以小观大”。如图28、29。

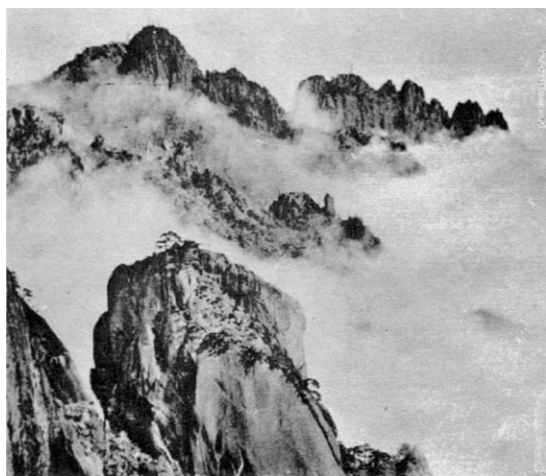


图28 黄山玉屏楼远眺白鹅岭，气象台隐约可见。

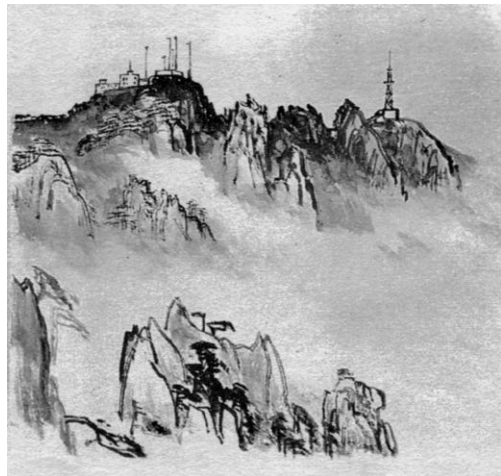
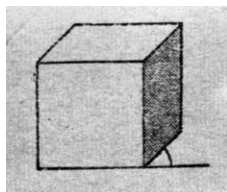


图29 由远拉近，把气象台画得较为仔细。

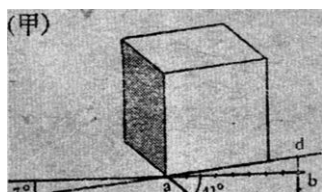
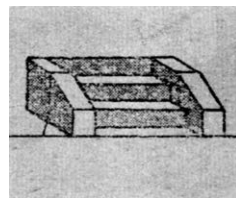
(5) 取轴测投影画法：

轴测投影画法，可以在同一图中同时反映形体的长、宽和高，如加以分别其画法，有“二等斜轴测图画法”、“二等正轴测图画法”、“三等正轴测图画法”。如图示：

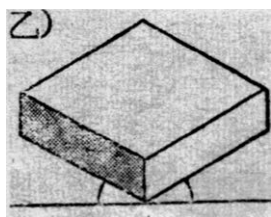
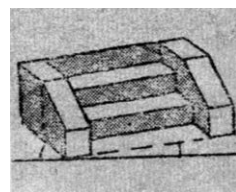
③0—③1



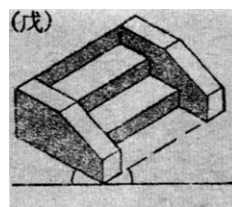
图③0 二等斜轴测图画法



图③1 二等正轴测图画法



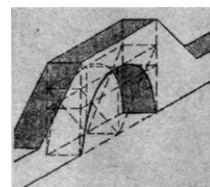
图③2 二等正轴测图画法



此外还有曲线形体的轴测投影画法。这也分“二等斜轴测图画法”、“二等正轴测图画法”、“三等正轴测图画法”，如图示：③3—③5



图③3 二等斜轴测图画法



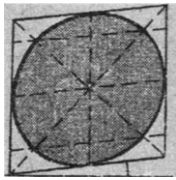


图34 二等正轴测图画法

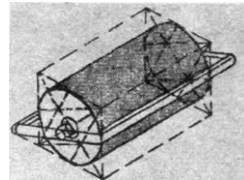
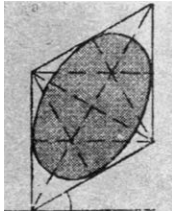


图35 二等正轴测图画法

可详阅《绘图应用透视学》（文金扬编著）第六章轴测投影画法。

中国山水画的某些建筑物，往往运用轴测投影来表现，尤其是那些工笔山水中的楼榭，这在古代绘画中很为常见，如宋人的《滕王阁图》，刘松年的《四季山水图》，元人《建章宫图》、《江天楼阁图》（图36），明·沈周的《两江名胜图册》、清·袁耀的《观潮图》等，所画建筑，都是运用轴测投影画法。现代的作品，不少沿袭这种传统画法来表现，如《首都之春图卷》（图37）。对于这种画法，利用得好，可以取得一定的艺术效果。

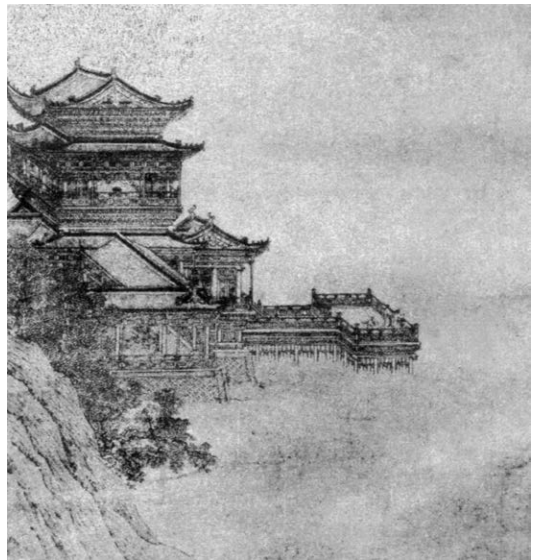


图36 元人江天楼阁图（局部）

轴测投影画法，不象焦点透视那样有空间大小的变化，所以结合在散点透视上去表现还是比较合拍的。此外，运用这种画法去画建筑物，对“近推远”或“远拉近”的表现，还可以取得较为调和的效果。如《市郊新貌》（图38），画面近处（下部）的房屋与中部的稻田，如果不采

用轴测投影的画法，后面的远景就很难搞得“高”，也就较难推得远。但是这也要看章法的实际情况来行事，不可胶柱鼓瑟，运用时还得灵活机动。如《天堑变通途》（图39），描绘南京长江大桥，如果不用焦点透视，桥既显不出长，江面也显不出

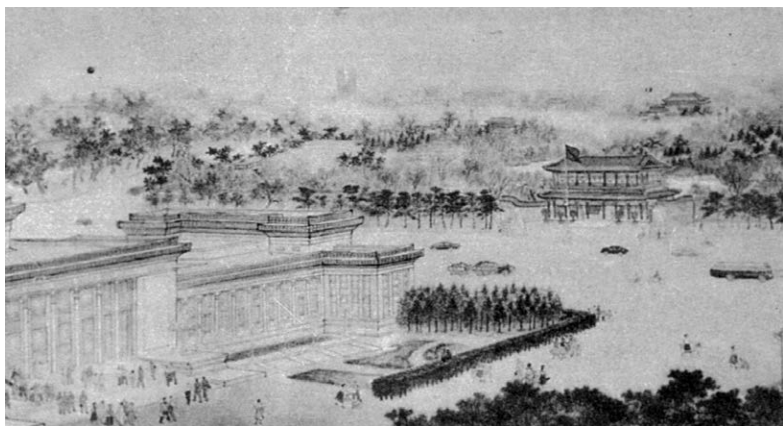


图36 首都之春（天安门前之一段）

开阔，必然达不到预期的艺术效果。所以象画这样的作品，对画中的那些建筑物，就不一定硬要采用轴测投影的画法。



图38 陆一飞 市郊新貌



图39 魏子熙 天堑变通途

(6) 结合为一：

“散点透视”既是“散”，就得加以“聚”、“合”，因为要画成一幅画，对各个方面，各种表现不使其统一，就无法成为一个整体。

这里所说的结合为一，完全是从整体观念来要求的。

一是可以把几种“远”结合在一起。即是说，一张山水画，在透视的运用上，可以不只一种透视。这幅画基本上是平远，但其中可以有深远，或者还可以有迷远。这幅画基本上是高远，其中可以有平远、阔远。有的作品，深远、平远，在画面的各部分可以运用多次。中国山水画长卷，都是运用这样的散点透视画成的。宋代张择端画的《清明上河图》，传为夏圭画的《长江万里图》，即是例证。若要创作《新长江万里图》，不但可以画三峡，更可以画人江两岸工农业和城镇、乡村的新貌，不但可以画上武汉长江大桥，同时可以画上南京长江大桥……。有些部分，通过“迷远”的表现，岂只画十里、百里，确是可以做到“咫尺万里遥”。

二是可以把“近推远”、“远拉近”以及“步步看”、“面面观”的方法都用上。如画建筑物，可以从近处给以推到较远的透视点上来透视，画这个建筑物内的人物活动，作者可以把人物从远处拉到近处来表现。画起这座山来，可以把它推远，也可以把它拉近。把往前所见与向后所看到的画在一起，把仰视的与俯视的画在一起，把俯视的与平视的又画在一起。所以画中的景色，有仰视所得，有俯视所得，有拉过来的景物，有推开去的景物。总之，可以拉、可以推，一推一拉，矛盾统一。加之从步步看出发，“面面观”的实际，当然更使画面丰富多彩。

现代作品如《江山如此多娇》（图40），正是一幅运用散点透视，结合为一的绘画



图  
④  
傅抱石、  
关山月  
江山如此多娇



好例子。这幅画所描绘的，迥一‘山舞银蛇’的北国风光，有春意葱笼的江南景色。既有巍峨的万里长城，又有滔滔的黄河水，还有中原一带的肥沃人地。画面上可以见到西边飘着瑞雪，东方旭日高升。祖国辽阔的大地，各地不同的气候，各异的风物，都出现在同一画面上。这幅气象万千的作品，能从思想上，时代精神上获得统一，在构图的处理上，色调的配置上获得合调，这在技法上来说，都是由巧妙地运用散点透视的结果。

以上六点，就是形成散点透视的条件与方法。这些条件与方法，相互关联，相互牵制。在东方的绘画艺术中，这样的处理手法是非常有特色的。

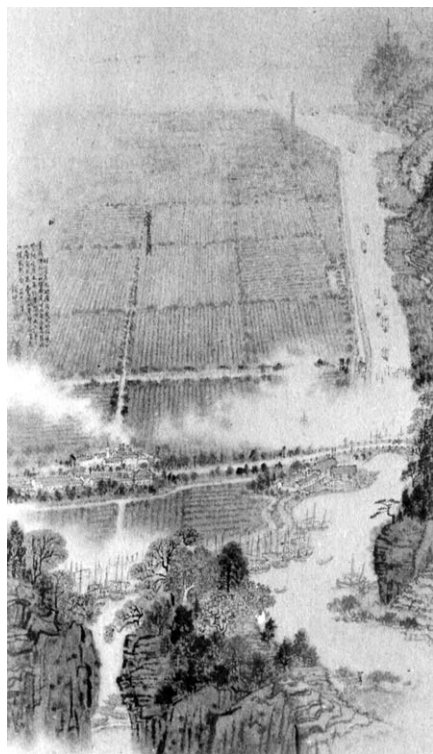
#### 7. “门板透视”：

“门板透视”这个名称是近年有些美术爱好者叫出来的。其实，“门板透视”也是散点透视的一种表现形式。

“门板透视”是画家将平远的透视，经过处理，将它向画面上推高。一般透视的法则是，视点(视平线)以上，景物愈远愈低。而“门板透视”，经过处理，可使视点以上的景物“愈远愈高”，而且在画面上慢慢地、逐步逐步地向上移动视点。如图④《锦绣江南鱼米乡》，就是作这样处理的。

《锦绣江南鱼米乡》上面所画的部位，作者是移动视点来画景物的。所谓“移动”，并不是说作者面对江南的那处鱼米之乡，画了一点，又把自己的视点移动一下，而是说，作者对客观对象，对社会生活经过各方面的观察，有了感受之后，根据创作主题的要求，在画面上运用散点透视，作出了这样的“位置经营”。这叫做作画者去“驾驭”透视法，要透视为我们的创作需要服务，不是使我们的画笔，被透视所约束。

采用“门板透视”。可以将远处的景物表现导清楚、充分，画得突出触目。浙江余姚县临山公社鸡鸣大队有一



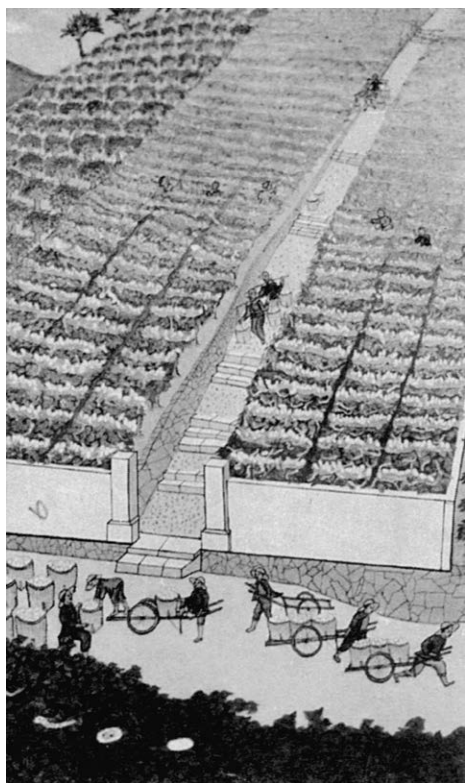
图④ 钱松岳 锦绣江南鱼米乡

幅《高山养蚕》（图④），也是用的《门板透视》，不过这个“门板”，对象本来是“高山”，山是竖直的。如遇到这种情况，适当的注意一般透视的近大远小还是有必要的。

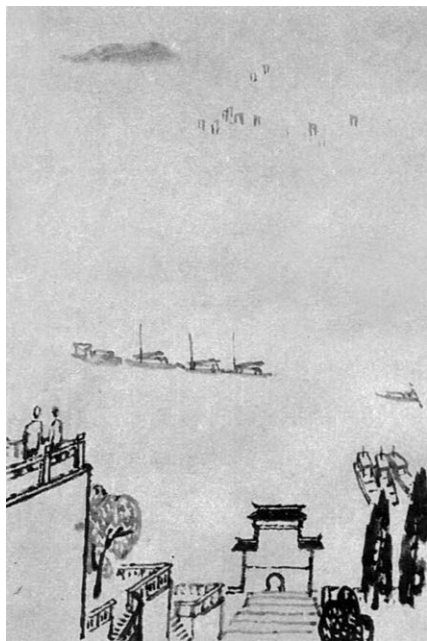
“门板透视”还可以使远处的景物表现得大些。若是把“门板”放平，透视感觉增长，根据愈远愈小的道理，平放的门板（视平线与门板的下边线差不多高），在画面上不但高不起来。对于其中的景物，要想作出清楚的突出的交代也是难以办到的。

当然，“门板透视”不是唯一的办法，这要看什么情况，不要把它程式化。其实在传统的山水画中，早已形成。如说江水的透视“高与云齐”，“黄河之水天上来”等都是。站在岳阳楼看洞庭湖，所见湖中的君山，便是“天半君山水上浮”，君山明明是在湖中，为什么有在“天半”的感觉。这是从透视的角度来形容，既然湖中的君山在“天半”，画起来的效果当然也就是“门板透视”，如图示④。

此外，采用“门板透视”，其所画的建筑物，当取轴测投影画法为宜，因为这种画法，本身的“透视感”不强，与“门板”的处理，矛盾可以减小，也就是说，画起来较为合调。



图④ 余雪龙 高山养蚕



图④ 天半君山水上浮

## 8. 舞台透视：

画面与演戏的舞台一样，它的没汁，不但要考虑突出什么，而且要考虑把什么东西作为重点来刻画。在传统的绘画中，有的作品，当作者需要把室内人物的活动作充分的表现时，不但让窗户敞开，不必要的围墙也可以把它舍去不画。有的画面，甚至如工程的设计图，也象舞台的装置。画房子，可以“切”去“屋顶”，画山洞的情景，可以“切”开半座山。有人运用这种传统的画法，表现抗日战争时期的地道战，从而使读者可以从画面上清楚地看到地道内战备活动及地道的大貌。

为了说明这种透视的表现方法，这里举清代吕学画的《桃源图》（图44）作实例。

《桃源图》是一幅根据陶渊明的《桃花源记》而画出来的作品。图中画出了“桃花林”，画出了“夹岸数百步，中无杂树，芳草鲜美，落英缤纷”的景象，又画了“一山，山有小口”，渔人舍船，从山口入洞而到了这个世外村庄中。在这幅画中，还使读者看到了这个“世外村”的“土地平旷，房舍俨然”，且有“良田美池，桑竹之属”，木桥垂柳等。图中更清清楚楚地画出了入洞的渔人手里拿着一支桨，正与桃花源里的父老交谈等情景。这样的画面，如果照一般透视来处理，画出了山洞口与山外的桃花林、桃花溪，又怎么可能画出山口里面的“世外村”呢？反之，画出了“世外村”，又怎么可能同时画出世外村之外的那条桃花溪与桃花林呢？然而中国山水画就可以有办法把这些统统的在同一幅画面上都表现出来。即是说，作者可以大胆地把盖在山洞上的那些山全“搬掉”。这好象舞台设，要“搬掉”房顶就“搬”房顶，要“切”去半边墙就“切”去半边墙一样。目的是要让观众（读者）看到需要看到的一切。这个艺术上的手法，就是为了达到艺术要比生活更集中、更强烈的目的。



图44 [清] 吕学 桃源图

### 9. 水的透视:

中国山水画对于表现水,有它的一套传统办法。在我国古代绘画界,不少画家因画水巧妙而闻名,有的竟用神话般的形容,来赞美水被画得好的作品。如说吴道子画大同殿壁上的江水,“终夜有声”;许道宁画水,使一轴山水画图“终年潮湿”,凡此等等,无非说明这些画家表现水的变化有相当本领。

水有自然形成的,如瀑布、溪涧、江河、湖泊以至海洋等。有人建造的,如水渠、池塘、水库等。在绘画上,对飞瀑、溪涧的表现,主要的问题不在透视的关系上,只要把山的形态、结构画好了,这些水的变化,画上几笔就町以了。这里只就大江、水库、海洋的波纹与浪涛的变化,并且与透视有明显关系的,举例阐述如下:

#### (1) 与画边平行的波浪:

与画面边线平行的波浪,假如它址平行而来,在受光的水面上,灭线虽不显著,却应该按透视变化的一般规律,渐远则波纹渐小、渐淡,这在古代山水画中用得很多,如沈周的《万绿春波》,即是一例。如图④



图④ [明]沈周 万绿春渡

#### (2) 大波纹线与画面是成角的:

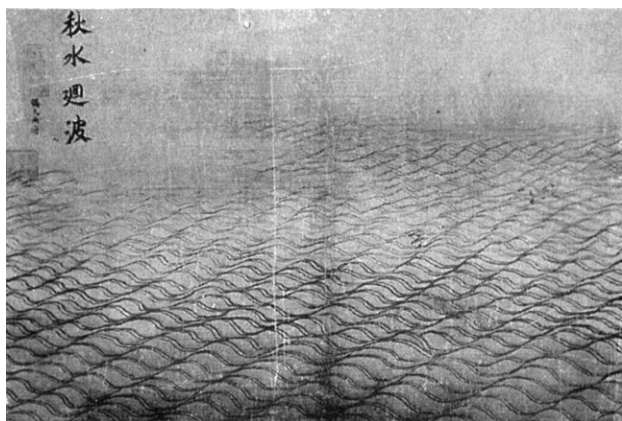
波浪的波纹线如与画面成角,这就产生了波浪的波路聚在灭点上的问题。假使要表现大江上的这一大片人波浪,不求出它们的灭点来是不行的。当然,波浪是参差不齐的,不能有整齐显著的灭线,但是仍需要懂得

水的波纹线在透视上的变化规律。至于那种特大的风浪,或近处浪头高人,以至遮没视平线的波浪,又当别论。现就常见的这种成角波浪,例举如下:

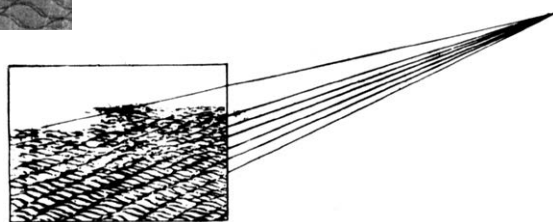
①如马远画的《秋水回波》(图④⑥),画中波浪的纹路聚在画外上角的A处(见图④⑦),灭点只不过因波浪参差不齐,它不可能出现整齐的灭线,但是它的变化人体是在这条灭线上。如果画波浪时真的按灭线规则地画去,整齐做到了,但由于违反实际,反而使人感到刻板不生动。

②又如马远画的《云生苍海》(图④⑧)。画中的波浪在近处,它的视平线比较高,

所以它的灭点在左上角的画外B处。如图示④9



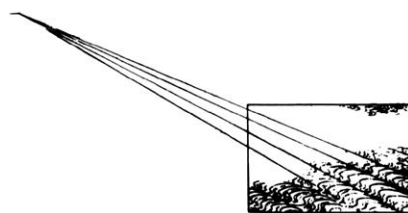
图④6 [宋] 马 远 秋水回波



图④7 秋水回波分析



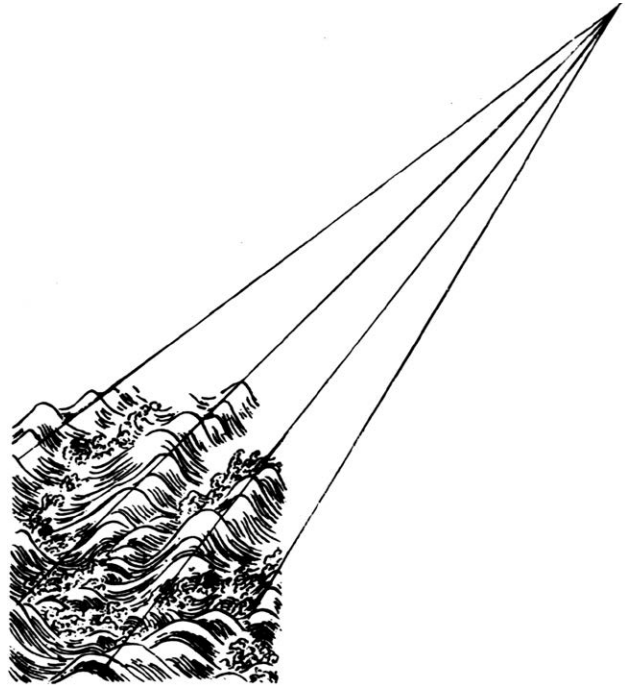
图④8 [宋] 马 远 云生苍海



图④9 云生苍海分析

### ③一般的江海波涛：

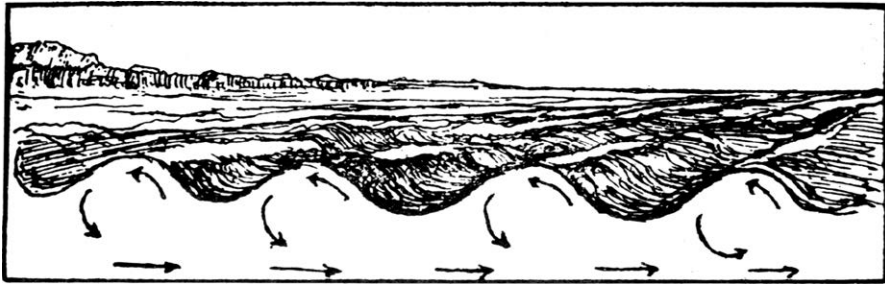
有些波涛，小浪间于大浪，看去好象比较复杂，其实只要抓住大浪的受光面，还是可以找出它的灭线和灭点的，如图示⑤0。找出了它的灭线和灭点，就可以把它在江海中的澎湃规律掌握住，否则画起来就不免散乱。因为不掌握这个规律，即使画起来，其结果好象画大海中狂风怒起时所出现的无规则的波涛。这就造成与自己本来的要求不符合，达不到画一般江海波涛的目的。



图⑤0

### ④波涛断面示意：

为了进一步了解波浪的变化，特示波浪的几种断面，这是表示水下的旋转变化的，从而也可以帮助我们理解波浪的透视规律，如图示⑤1和图示⑤2-⑤5的马远水图举例分析：



图⑤1

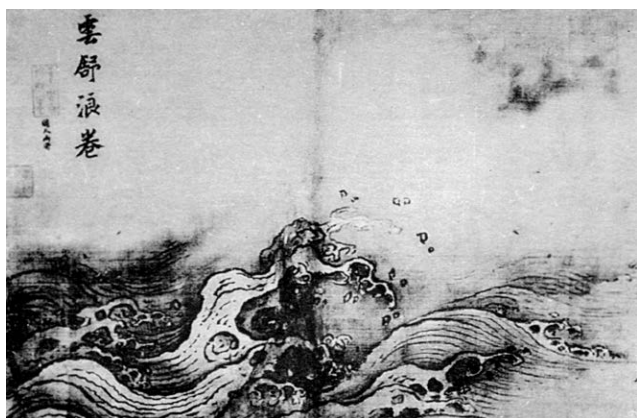


图52 [宋]马远 云舒浪卷

图53 云舒浪卷分析

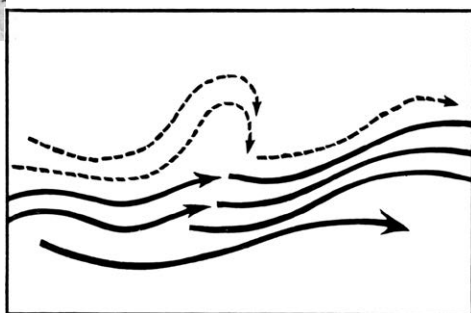
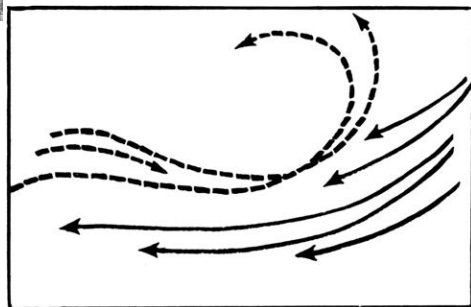


图54 [宋]马远 黄河逆流

图55 黄河逆流分析



#### 10. 树的透视:

中国山水画对于表现树，也如画山石一样，有它的民族特色。主要是抓住树的本身特性及其生长规律，如松与柳的特性不同，生长规律不同，形状不同，所以画起来的方法也不一样。中国山水画表现树，重在表现树的特质与气势。为了照顾山水画的全局，总是抓林木的大貌，点点染染，它的透视，几与画中的山形变化调合在一起；另一是画出树干的正、斜、倒、垂，表示一棵树的姿态大体，然后细致地刻划其叶子，甚至勾出其叶脉。对于树木本身的透视关系，在古代画论中几乎未有论及，如画迎面的树枝，画仰视的巨松等等，就在历代的画谱，也是很少提到的。为了山水创作的革新创造，有必要对树的透视作一些了解，读者可参看颜文梁编写的《美术用透视学》第二章，有一节专门讲“树的组成和透视”。

#### 11. 其他:

上述之外，其他如工程建筑、交通工具及云烟等，都有其透视可谈。象房舍，在山水画中很重要，尤其是大工程，大建筑物，往往通过这些来反映社会主义祖国新的面貌。这些建筑的透视原理，在一般美术用的透视学中都是作重点论述的。有关这些论述，参考资料也多，所以这里略而不提。至于云烟，在中国山水画的表現上虽属重要，但是云烟在山水画中，往往附着于山顶、山腰，或林际、水头处，而且它的表现与用笔运墨关系极大，不光是透视范围的问题，所以略而不述了。

山水画的主要组成部分是山和石等，但山、石是多边多角的物体，要去一一分析它的形状和方向，事实上很不可能，所以对于山形，只要掌握它大体的基本形面就可以了。当然，对于它在空间形成山水自然的大面貌，有着山、水、树、石及建筑物等相互关系时，这个透视，就不能不加以一一的注意了。

为了供读者参考方便起见，有关山、石的一般透视，特节录颜文梁编著的《美术用透视学》第三章《山和石的透视》中的有关部分，作为例举。现节录如下：

图⑤⑥是散放在地平面上的一群大小远近的石块，根据它们所排列的位置和方向，可分别作成不同的灭线和灭点。如B处石群所排列的方向倾斜于画面，应灭x点，A C处的石群，灭X，点，但因它们的横列斜度和画面的倾斜不同，故灭点很远（在画面以外），D处的石群则灭在x、x'两个灭点上。

图⑤⑦是由石块叠积而成的山和岩壁，岩壁的小溪的方向和画面适成90度（灭主点P），岩高的斜坡则灭天际点，远处山峰大致成圆锥体，所以正面的坡面应灭天际点P'。



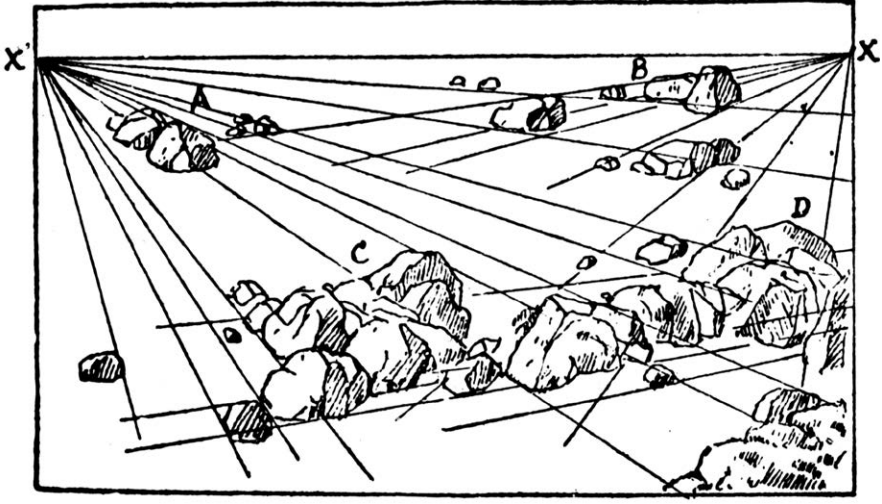
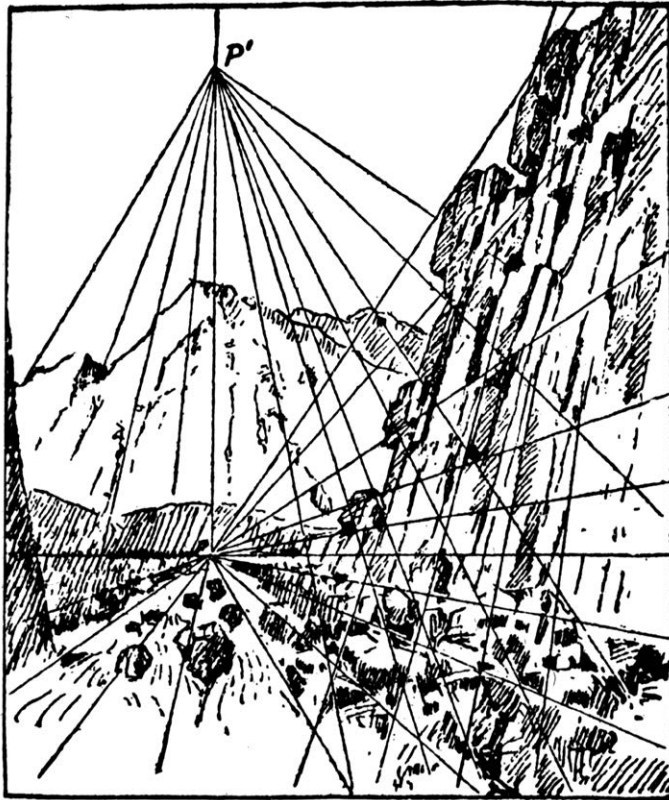
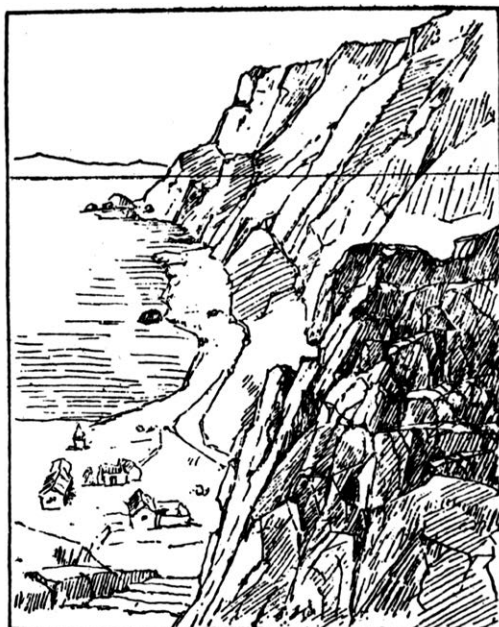


图 56

图 57



图⑤⑧的水平线较高，所以可看到岩石的顶面，山脚几乎成垂直线。图⑤⑨的水平线较低，所以除能看到视平线以下石块顶面外，高出视平线的石块顶面，便不能看到了。



图⑤⑧



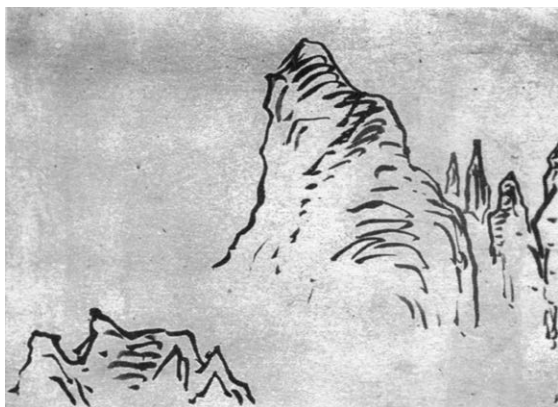
图⑤⑨

## (四)中国山水画对透视处理的几种手法

中国山水画对透视的特有处理，已如上述，这里再就其自身具有的传统特点，例举几点分述之：

### 1. 利用水墨层次与点染的办法：

透视在绘画上无非是表现空间远近的感觉。中国画的水墨层次，也可以在山水画中用来表现远近的空间变化。所以，当山水画不需要在形体之间刻板地强调某种透视关系时，就可以利用水墨层次，把树与树之间，或者山与山之间的距离拉开。不妨举两图比较之。如图⑥只是勾些树与山峦的轮廓线，虽有远近的透视感觉，可是并不明显、强烈；图⑦就在这样的勾线的基础上，加上水墨点染的层次，空间的距离就明显，远近就更分明。



图⑥ 浮罗山图勾线图



图⑦ [清] 石涛 浮罗山图

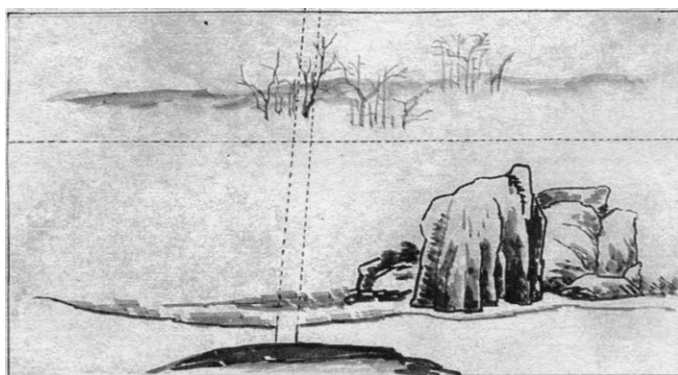
## 2. 利用树遮云隔：

这是一种以实物来遮掩视线的办法，其目的是使画面所发生的透视矛盾得以缓和，甚至给以消除。

中国山水画可以运用散点透视，所以在一幅画中，视点是移动的。当将这些都统一在画面上时，有时未免发生某些透视有较难连接之处，或者连接起来，使人感到不舒服或不调和，凡遇到这种情况，山水画中就利用云烟一隔，利用树林一遮，透视上的矛盾就因此获得解决，隔得好，遮得妙，艺术效果也就更好更妙。如清代龚贤的这幅《荒林远岸》（图⑥），画的中上部，如果不用云去遮掩，透视上的矛盾立刻出现（图⑦）。现在看这幅画图，并没有产生透视上矛盾的感觉，就因为云隔树遮的关系。



图⑥ [清] 龚 贤 荒林远岸



图⑦ 坡岸的视平线约在画幅中部上下

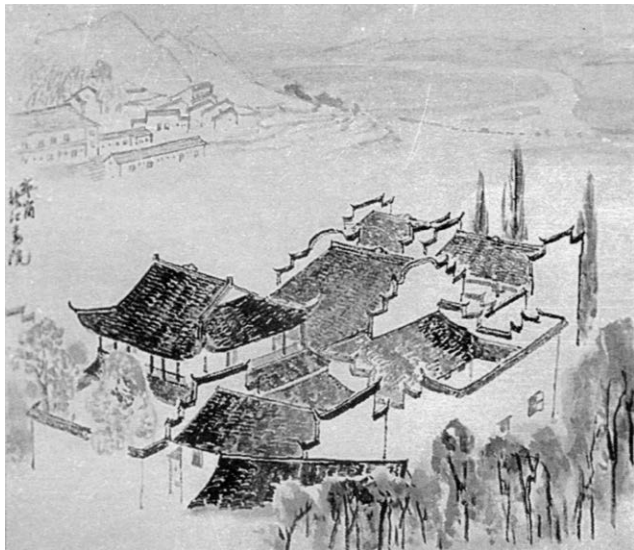
但是树遮云隔的处理，在山水画的创新中应该注意一个问题。就是今天我们画祖国的大好河山，主要的方面是用以反映我们社会主义建设的成就，如农业上的治山治水，改田造林，筑渠引水等农田基本建设。画这些场面，与古代画山林隐逸绝不相同，所以有时不能也不适宜用云遮树隔，在遇到上述的透视矛盾时，不应勉强去套用云隔树遮的办法。怎样去解决这些矛盾，尚有待于实践，这是山水画在今后革新创造中所必然要遇到的问题。这里只把问题提出来，由于我们缺乏实践，恕未有给以回答。

### 3. 利用“跳跃”的办法：

传统山水画的取景，往往多画中景，或者“取近少取远”，“取远少取近”，目的是为了减弱焦点透视在处理上产生不必要的矛盾。

中国画在用笔上可以“意到笔不到”。画山水，有时也可以“意到景不到”。这里的所谓“景不到”，就是在画面上略去一些（甚至许多）景物而不去画它。有时，把中景、远景全略去，变成不画背景。“画了鱼儿不画水，此间犹似有波涛”，便是“意到景不到”的表现手法。

这里说的“跳跃”办法，是指在画面上，略去某些中景而不画。如图示④《龙江书院》，即是这样的表现。打个比方，如音阶1、2、3、4、5、6、7、1，中国山水画，画了“1”，必要时，就跳过“2、3、4”，而去画“5、1”。本来，在空间的实际上是有“2、3、4”的，但是，不去画它，并非把“5”提上来等于“2”，



图④ 龙江书院

在画面上，空着这些音阶，无非用来缓冲画面由焦点透视所引起的某种矛盾。在中国山水画的处理上，它把略去“2、3、4”的音阶“位置”，画成了具有空间的感觉，把远近分明拉开，从而使画面更加爽朗。如果不是这样，1、2、3、4、5、6、7、i逐渐升高的“音阶”一齐画，即处处交代明白，这就失去传统山水画表现的特点，也就会抹煞中国画在章法上和笔墨表现上的长处。

#### 4. 利用空白；

空白是中国画处理手法上的一大特点。空白是集中、概括、提炼的结果，因而它可以表现更多的东西，扩大境界，引起联想。“知白守黑”经意于不落墨处，正突出、烘托了落墨处。从透视角度言，空白也是表现空间的极好手法。

简略地说，空白有这样两种情况：

##### (1) 虚中有实：

“山欲高，尽出之则不高，烟雾锁其腰，则高矣。水欲远，尽出之则不远，掩映断其脉，则远矣。”

从山脚到山顶，从眼前的山到很远的山，一层层交待得清清楚楚，画得明明白白，画出的山反而不高不远。虚以云烟，山就更高，境就更深。“虚”，即“空白”，表现的是云、是烟，因而是“虚中有实”，它所达到的效果，比画得实实在在的来得广阔、深远。上面清代龚贤的《荒林远岸》即是一例。

##### (2) 实中有虚：

还有一种，完全出于构图或处理上的需要，不画出对象的全体，往往将它的一部分，甚至大部分略而不画。如图65《遵义颂》和图66《春满石城》，画面上树与树，树与房

图  
65  
钱  
松  
岳  
遵  
义  
颂



子，房子与房子之间，处理了很多空白，实的东西，以虚的办法处理。这样的不画到，却画出了空间，突出了要刻划的东西，画面又显得空灵，不迫塞。

此外，中国画在边角的处理上，常常有意识地“虚”一下。这一空（“虚”）实在很重要，它不但不会使画面有不完整（具体的物）的感觉，在形式上反而使画面更完整了（画面上不会有截掉的感觉），又使得画面的整个空间推远了。上面两幅画的边角就是这样处理的。

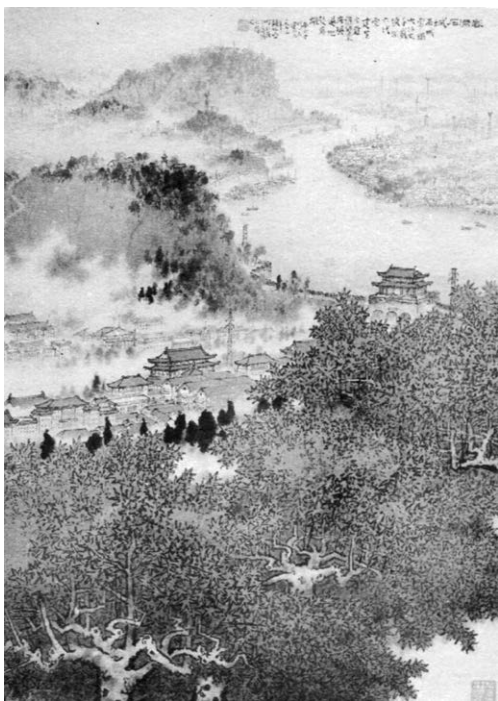


图66 钱松盆 春满石城

## （五）不同画面形式的透视处理

中国画的画面形式，有中堂、条幅（屏条或称单条）、长卷、册页、扇面等，其中最特色的是条幅、长卷及扇面。现在就这三种画面的形式，对有关透视的问题作简要的分述：

### 1. 扇面透视：

所谓“扇面”，通常是指摺扇，即扇面。这种画面形式的最大特点，就是上下画边为弧线，与视平线是不平行的。关于画扇面，传统的方法有三种：

一是不管上下画边弧线，地平线与弧线不平行，如图67。

二是地平线虽与画边弧线不平行，但有意识地使所画的景物靠着画边弧线顺下来，如图68。

三是地平线与弧线保持平行，所画景物，正如恽南田（寿平）所说：“景随扇面移”，如图69。据一般人的意见，认为这样的处理看起来较自然些。

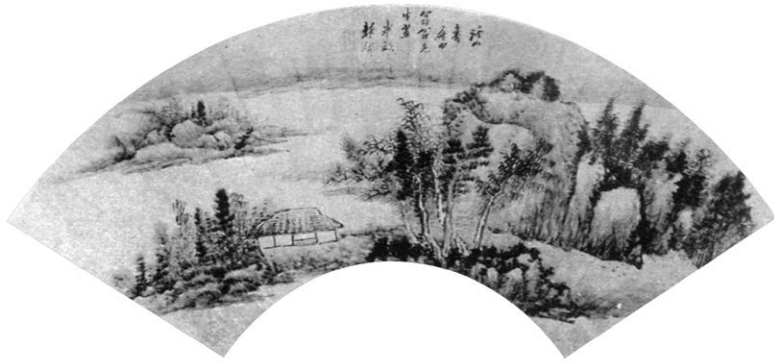


图67 [清] 龚 贤 溪山书屋

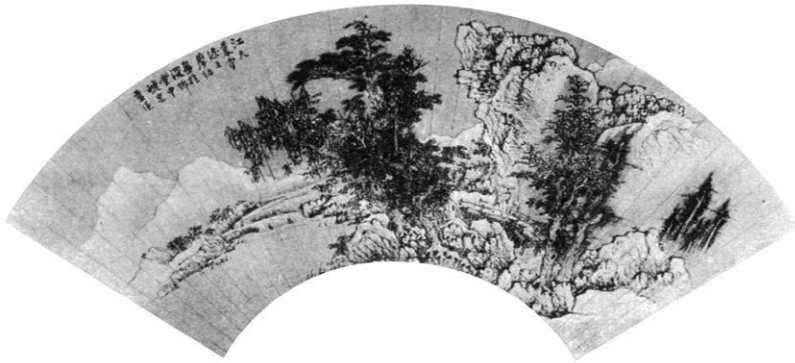


图68 蓝 瑛 江天暮雪

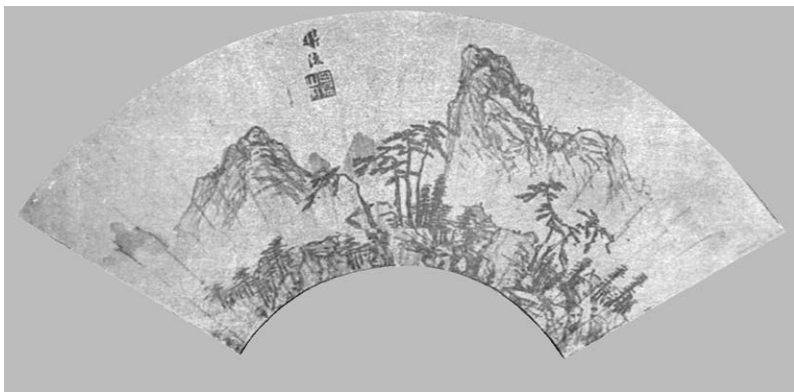


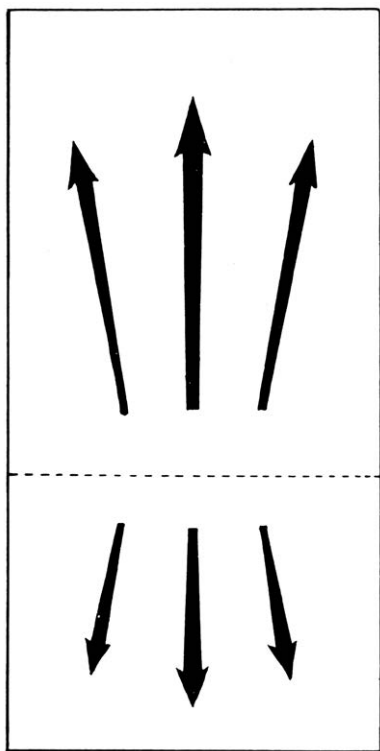
图69



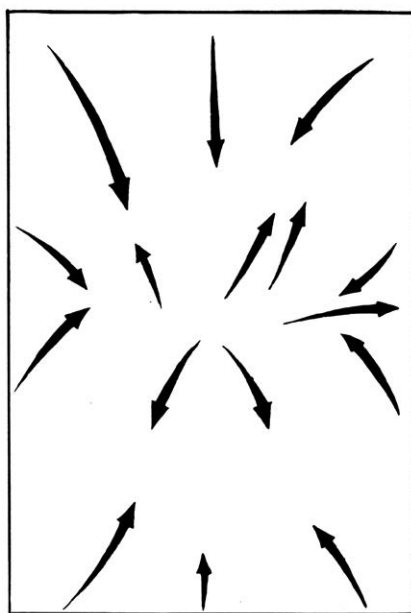
## 2. 长条透视：

中国山水画的长条画面，其所用透视，当以运用散点透视为宜，否则很难处理。

长条即单条，或称单幅、屏条。因为它狭长，若照焦点透视，假使水平线在画的三分之一部位，若要使所画景物向上下发展，势必使中间部分出现松散的情况，如图⑦⑩。所以传统的山水画，必用散点透视，尽管在画面上移动视点，但它有一个原则，即总是向画面的中心部分靠拢（图示⑦⑪）。尽管画上云烟，有虚有实，甚至虚在中心部分，这都无妨，从总的感觉来说，不能出现如图示⑦⑩那样的松散现象。图⑦⑫王蒙作的《青卞隐居图》就是这样。这里试分析这幅画如图示⑦⑬：



图⑦⑩



图⑦⑪



图 72 元·王蒙青卞隐居图

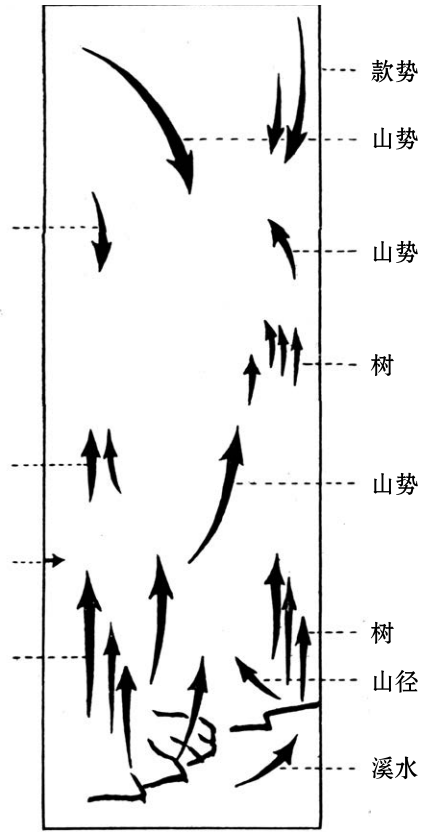


图 73

### 3. 长卷透视:

长卷与长条一样，在传统的山水画中都用散点透视来表现。如果用焦点透视，好象照相，那么中心之外，就向两边松散，如图示 74。

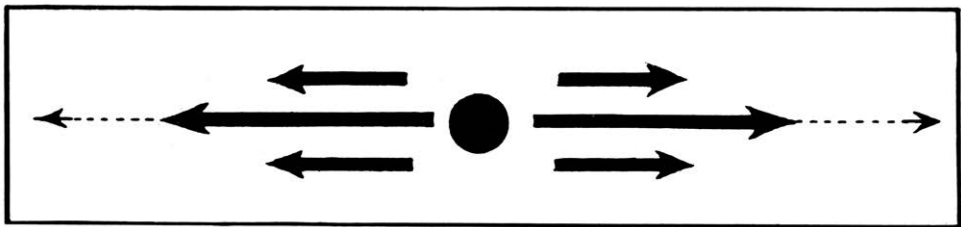
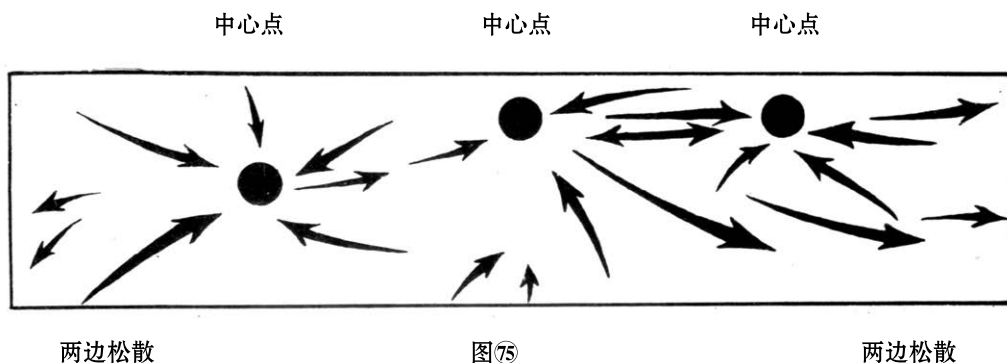


图 74

中国山水画的表现，为了使所画“步步有景”、“面面可观”，“景随人移”，不是集中一点，而是有聚有散，较长的长卷，当有几个中心点。一般长卷为两端散，中间较紧凑些。紧凑的部位，可以在画面上部，也可以在下部、中部。所以处理长卷的透视，对局部，要求“透得过去”，“转得过来”，即是有较明显的透视感觉，对全卷（全局），要加以“位置经营”，连得自然，接得合拍，它的密集、松散，除了与散点透视的处理有关系外，还涉及到章法的处理。长卷的散点透视，大概的处理方法如图⑦⑤。元代黄公望所画的《富春山居图》，大致也是这样。



这里只讲在艺术处理上的原则，至于在透视上的具体运用，已在前面论述，这里不作细叙，有的透视法则问题，则可参看一般的美术用的透视学。