

## 談國畫的透視方法

劉平衡

曾任國立歷史博物館研究組主任  
現為專業畫家

有人認為國畫不講究透視，其實不然，中國人最早發現透視法，並時常在繪畫中應用，但在畫史上很少把西洋人所謂的一個消失點的透視法搬上畫面，國畫家們時常應用暗示的方法來達成任務，有些國畫的格式又不能太講究透視，可用或者不用，全憑畫面的需要自由選擇，「法」不能約束國畫家的動機，更不能超越真正所追求繪畫的內在精神，因此國畫的透視法自成一格，非外人所知也。

### 早期透視原理的發現

所謂透視，係在平面的畫紙上，表現立體的概念、表達空間的距離，正如一千三百年前王維所說：「咫尺之圖，寫千里之景。」可見國畫家知道透視之原理相當早。

在戰國時代，有一件銅壺，上

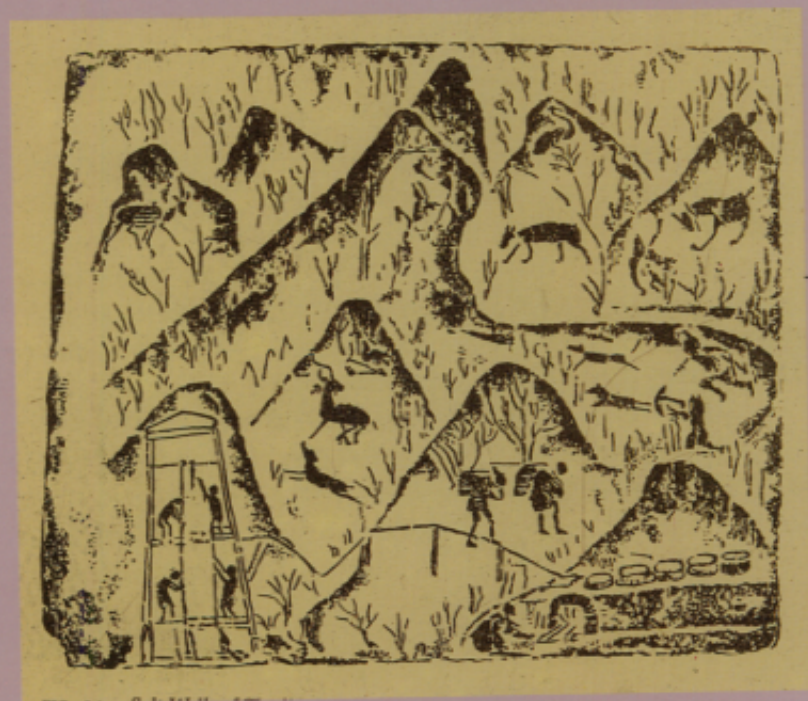
面鑄有先民狩獵、戰鬥、採桑的花紋，人物都作平面狀(圖一)，同時在長沙出土的楚帛畫，一位側面的貴婦(圖二)，背後除了一隻飛翔的鳳鳥，一點也沒有透視的暗示，西漢武梁祠石刻，亦是以平面的雕刻作圖案，可見在戰國至漢初之時，透視原理在圖畫中仍不被重視，此時的圖紋對先民來說只是平面的裝飾圖案。到了漢代這種情形就大為改變，在四川出土的一批畫象磚上，每塊畫磚都有一個主題，把當時人們的生活情形表現出來，包括：打獵、射箭、採桑、煮鹽、燒窯、居室、歌舞等情形，此時山川景物的表現逐漸有了遠近的概念(圖三)，至少有了各種的暗示，山巒的層疊，路徑曲折，都表示了山外有山，路有遠近的感覺。特別在一塊射雁的畫磚上，出現了地平線和消失點，天空飛着雁子，池塘裡游着鯉魚，以焦點為中心，表達了



圖一 戰國銅壺上的圖案當時都是平面的，毫無立體可言。



圖二 戰國楚帛畫、人物、鳳鳥之間也沒有遠近的概念。



圖三 四川出土漢磚畫、顯示打獵的山頭，有遠近的暗示。

遠小近大的輻射效果，產生了立體感覺(圖四)，這塊畫象磚，大約是二千年之前，中國人表達了接近完美的透視法，一個焦點加上一條地平線，這恐怕也是藝術史上最最早的透視原理。

### 繪畫上最早的透視法

敦煌千佛洞的發現，使我們對唐宋至北魏之間早期的繪畫有了更深的瞭解，在數以千計的壁畫中，大多是第四世紀到十三世紀的圖畫中，很明顯地看出畫家明白地瞭解了透視原理(圖五)，在平面的牆壁



圖四 漢磚畫中，射雁的畫面，已有焦點，已有透視的形式。



圖五 敦煌壁畫中，盛唐時期的畫，山水的遠近、消失、已顯示真正透視原理。

上，表達遠近距離的手法(圖六)，以及建築物有了透視法得到了穩定的感覺，在許多壁畫中，都發現早期畫家的表現非常出色，特別是第七世紀盛唐之後，他們用曲折蜿蜒的江水來表達平遠的目的，近大遠縮的原理很明白的表達在畫中，在一七二窟的東壁，距今約一千三百年的盛唐，一幅山水畫，描寫溪流直上源頭而消失於地平面上(圖七)，這是一幅近乎完美的透視畫，它有地平面，有消失點，近水有浪，遠水無波，景物透入畫面表現了咫尺千里之理想，似乎所有的透視原則都兼顧了，這張壁畫可以說是中國畫中對透視注解的最佳證據，即使是宋元以後的水墨畫，都不及此畫更合乎透視原理。像這類畫在盛唐時，相當普及。西方學者卻說國畫沒有透視法，實際上國畫真蹟不易保存，及至敦煌壁畫發現，才把大家嚇了一跳，因為西畫中的透視法，實際上要比我國晚八百年才悟到這個道理。

國畫發現透視原理那麼早，而且在北魏盛唐之際已經在壁畫上運用，但是宋元之後並沒有加以改進，發展成熟，一定有它特別的理由。這恐怕和國畫風格的走向有很大的關係。唐王維之後，文人畫興起，它們追求的目標當然不在乎形似的問題，而透視雖是表現形似最重要的工具，文人畫家卻不在意，因此我國透視學理並沒有繼續在國畫中發展。

所謂文人畫與當時專畫壁畫和宮廷寫真的畫家是有區別的，文人畫家是在研究學問之餘把書畫當作消遣的一種方式，因此多半是寫意



圖六 敦煌壁畫中，常有「水自天上来」的畫面，表現無限遠的距離感。



圖七 此幅盛唐的壁畫，和西方的寫實主義透視法，已經完全吻合了。這也是國畫透視原理最被運用的時期。



圖八 五代的董源，是大中堂作品，顯示三個焦點透視的原則。

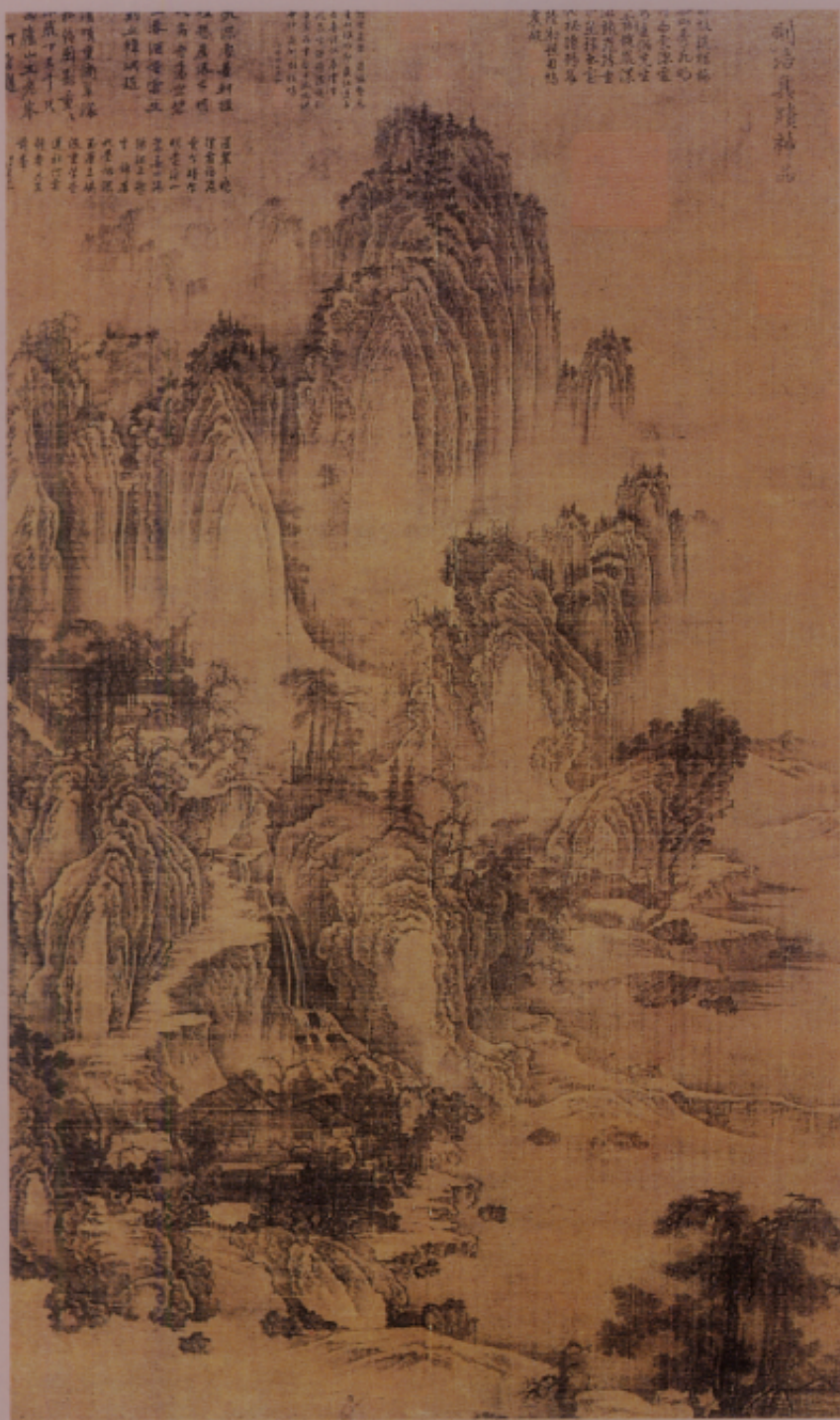
的，是率性的，但這種文人畫以後卻變成我國藝術發展的主流，由於這種主流的帶動，國畫就愈來愈脫離了形似的法則，透視法在國畫中也就不那麼重要了。

宋元之後，山水變成繪畫中的主流，但我國山水畫家卻重視自然

的「性」，而非自然的「形」，不像西畫在追求自然主義之時，也同時把握了自然的法則，把「形」與「透視」一併抓住。

### 國畫三遠的透視法則

唐際之間的真蹟，除了敦煌壁畫，紙絹上的真品不易傳世，因此無法瞭解真象。但五代至兩宋之間傳世的作品相當多。其間也有專家的畫，也有文人的畫，故宮所收藏的當時比較嚴肅的畫家的作品，特別是畫院裡的待詔們的畫，如：荆



圖九 五代的荆浩，三段法的透視，是古典的作風。

浩、關仝、董源、巨然、李成、范寬、郭熙、李唐……等，他們對於山水的透視原理，相當在意，我們觀察他們的作品，似乎把「遠」的觀念，表達的相當清楚。(圖八)

當時畫家表達「遠」是有一定的法則，如郭熙在林泉高致集中就提到：「山有三遠：曰深遠、曰高遠、曰平遠。」三遠的法則在古畫中常能發現。所謂「深遠」是在兩座高山中，從壑谷中延伸深度以表達其遠，「高遠」是在峯巒重疊處，從高處遠眺山外山的感覺，「平遠」則從森林近處低望溪流之消失於地平線上，當時郭熙並不十分清楚透視原理，「三遠」在他來說只是一種感覺，若以現代的眼光來解釋，所謂「高遠」，就是畫家的視點在畫的上方，在高山上半空中遠眺群峯，自然高遠出現，而「平遠」的視點，應在平地上，如畫家站在岸邊作畫，遠處消失於林間或岸邊。而「深遠」則是從兩峯之間望出去，觀點大致在山腰中，遠望可見溝壑之「深遠」，因此又有人稱「深遠」為「闊遠」，我們對國畫家的觀察力不得不佩服了。

但是國畫的「格式」中，大多是中堂和立軸，若表現高遠與深遠，大致是沒有問題的，立軸要表現平遠就顯得不太理想了。因此平遠多半在橫幅的作品、卷軸中及小品中出現。

### 國畫多焦點的透視法

國畫立軸與中堂的規格是長條的，由於畫面延伸既高且長，大約有正方形的三倍，此與西畫的海景和風景畫的規格不大相同，若按照西洋一個焦點的透視法來作畫時。大約有三分之二的畫面會留着空

白，於是國畫家不得不採用三個(或更多)焦點的方法來作畫，為了要讓立軸的各部位都有景物，畫家把中堂或立軸分成上、中、下三段，這三段各有一個焦點，每個部份的透視自成一格，互不侵犯，如此把遠山拉到近前，照樣仔細描寫一番，否則若按照近景的透視，遠山或者已經模糊、變小或消失了，我覺得這是國畫很好的權宜方法，拿句西方學者的話說，這是多焦點的透視法，在古典主義的繪畫中是經常出現的，好像一片大壁畫，超過了視野，我們當然可以移動焦點及地平線，俾便把各個角度的景物融在同一畫面之中，這也是先師黃君璧所說「三段論法」立軸的處理法，分遠景、中景和近景三段，每個「景」各有其焦點或視點，這種方式有時在一幅畫中，把平遠、高遠、深遠都納入同一畫面，成為中國式獨一無二的中堂和立軸格式，難怪外國人說中國畫違反了透視原理。(圖九)

### 國畫中的反透視法

這種多焦點透視方法，如果三個焦點按照正常的比重安排，畫面也不失其穩定性，但是北宋的幾幅作品，常有遠近反常的情形，於是產生了所謂的「反透視法」。我們以范寬的「溪山行旅圖」來解釋(圖十)由於上下不同的三個焦點，遠山被拉到眼前，近景及中景的焦點則暗示了山路、溪流蜿蜒消失於極遠處，人物、驢馬在山道上迤邐前行，故意將其縮小，以表示其「遠」，而遠山反倒映入眼簾湧到近處，如此近小遠大的構圖，不就是反透視的原理嗎？這種手法十九世紀末的塞尚(Cézanne 1839-1906)也曾使用過，注意塞尚的遠山，往往不按照



圖十 北宋范寬的溪山行旅圖，遠山拉近，有反透視的效果。



圖二 南宋馬麟的雲山，用暗示法表達了「遠」的觀念。

透視的原理，漸遠漸小。西方有些靜物的畫家，也經常運用把遠處放大近處縮小的技法，使桌面或遠景湧出畫面，以增強他的效果。我個人也曾經試過這種方法，畫山水將前景的人物、樹木、房屋都縮小，故意把遠山拉到近前放大，這就是反透視的效果了。可見不守法則，違反法則，也是一種法則。

### 國畫的一點透視法

西方所謂的透視法，發現於文藝復興初期，是義大利人物魯涅斯基(Brunelleschi)和阿爾貝第(Alberti)發現了消失點的透視原理，而被馬薩其奧(Masaccio 1401-1428)運用到畫面上，於是文藝復興三傑

之後都懂得這個道理，像「蒙娜麗莎」背景的山水畫，完全合乎了透視原理，「最後的晚餐」利用廳堂樑柱的暗示，達到深遠的效果，基本上透視最大的原則就是在平面上，只能有一個地平線、一個消失點(焦點)，物體由大而小到消失，是有一定的比例，在畫建築圖時絕對不能馬虎，但是在作畫時，不必這樣認真，差距不要太大也就可以了。宋元之間有許多名家畫斗方、冊頁或團扇之類作品，倒是滿講究透視原理的，主要在方圓之內，一目瞭然，只用一個焦點、一條地平線、前大後小、前濃後淡、前面清楚、後面模糊……，這樣的透視法，連西畫家都無法挑剔，南宋的馬遠、夏珪、馬麟也都能按理作畫。(圖十一)

### 移動焦點透視法

國畫的形式還有長卷畫，畫面超出廣角的視野，一點透視法就無能為力了，傳說中李思訓畫嘉陵江山三百里，夏珪的「溪山清遠圖」，黃公望的「富春山居圖」、張大千的「長江萬里圖」……等，都是長卷畫，要把前後數百里的景物同時呈現於圖上，就需要特別技巧，為了達到連續的目的，很自然地要把消失點和地平線，隨着卷軸的舒展，左右移動它的焦點，如此一來千里江山盡入眼底，這種透視法，當然不合真正透視學，卻是一種權宜的方法，這也是古人的聰明之處。

這種移動焦點的畫法，就好像現在的三百六十度攝影，鏡頭隨着畫面移動，焦點也在移動，有時焦點和視點還可上下移動，地平線也就移動了。長卷畫就這樣產生了，否則長江萬里如何能同時入畫。

### 無法無天的透視法

畫史上有很多狂狷之徒，像是石濤之流，也時常不按照牌理出牌，雖只斗方冊頁，也不談透視，常見石濤的冊頁中，遠處山腰猶見有人登臨其上，半身沒於雲霧中，若按透視比例，人物早已消失不見，可見他根本不理解透視的原理。古人所謂：「遠水無波、屋大人小、船大人小、遠山無皴、遠樹無梢、遠人無目……。」在石濤眼裡且不必理會，他認為只要略帶常理，不失天趣就行了。而從元朝開始，國畫進入所謂表現筆墨皴法的時期，各人都在表現個性，如趙孟頫擅荷葉皴，王蒙的牛毛、解索、骷髏皴，倪雲林的折帶皴，黃公望的麻皮皴……。各人所重視的除了氣韻之外，筆墨皴法是最重要的，石濤所謂：「夫畫者，形天地萬物者也，捨筆墨其何以形之哉，墨受於天，濃淡枯潤隨之，筆操於人，鈎皴烘染隨之，古人未嘗不以法為之，無法則於世無限也！」因此為了追求筆墨，透視、比例都將擺之一邊，他們以為有了「無法」才能達到「無限」的目的。

### 留白不必透視

許多寫意、潑墨畫，只有主題，背景一片空白，留着題詩、落款、押印，當然不必談透視(圖十二)。即使是山水畫，「留白」也是一種特色，天空是白、雲是白、水也是白，「留白」使欣賞畫的人引發無限的遐思(圖十三)，以達到「此處無聲勝有聲」的感覺。這同西畫的寫實主義大不相同，我們看柯洛(Corot 1796-1875)和米勒(Millet 1814-1875)的畫，是標準的一個消



圖五 八大山人的鴨，用濃淡表示遠近的概念。



圖六 北宋米芾的豐山圖，遠山是用暗示的方法。

失點，一條地平線，遠近比例確實，似乎同攝影術無二，在消失點盡頭，彷彿還有景物模糊地存在，這應該是運用透視法最高峰的時期，拿來同國畫比較，立刻顯現東西方繪畫不同的地方，一個信守法則，一邊疏離法則，實在各有其趣，但也用不着斷定何者為優、為劣。因





圖十四 陳庭詩的「日與夜」根本沒考慮過透視法則。



圖十五 劉國松的「月球何許」非違反透視不可，否則主題無法突顯。

為國畫家是不在乎法則的。

### 近代繪畫根本不講透視法

西方畫家遵守古典透視的法則也並不很久，塞尚已經開其端倪了，野獸派的馬蒂斯(Matisse 1869-1954)、立體派的畢加索(Picasso 1881-1973)、超現實主義的米羅(Miro 1893-1983)……愈來愈對透視法則冷淡。而民初有些國畫家則反而提倡透視原理，希望以它來加強畫面的深度，這是否有必要，還需三思。

近代水墨畫家，以抽象為要務，自不必在意透視原理。劉國松

的「地球何許」(圖十四)，把月球拉近到遠山之前，把它當作繪畫的主題，如果講求透視，主題就不見了。陳庭詩在組合「日與夜」時(圖十五)，根本見不到透視原理。陳其寬在畫「飄」的時候是故意違反了透視的原理。(圖十六)

### 工筆界畫的透視法

工筆畫山水，常有使用界畫來畫亭臺樓閣的街景寺廟、宮牆橋樑……等建築物，對於透視法極為重視，否則建物倒塌、傾斜就站不住了，但國畫中的界畫有一個特點，它們沒有消失點，斜角線一直是平

行的，這種方式在漢磚畫及盛唐的壁畫中就已存在，這種沒有消失點的畫法一直保存至今，國畫家並不想改變，可見斜角線平行法也有它的道理存在，斜角線平行的結果，遠處與近處地位可以擺在一起，極遠處的人物與近處並沒有兩樣，同樣的大小，就像清明上河圖一樣，長卷前後左右人物、景物都入了畫面，不因為「遠」而消失於焦點上，細看那些街道，樓閣卻又平穩佇立，行人往來大小一樣，但也不失遠近之概念。當然，這些界畫在必要的時候也懂得消失點的原理，全看畫家的需要，可見國畫家是講理、談概念的，但不想被「法」所役。



圖六 陳其寬的「飄」，故意違反透視。



圖七 元朝倪雲林的「遠山」和「近林」是平等的，有二個焦點。



圖八 齊白石的蝦用不着透視。

### 結語

中國人接近自然是很早的事，因此很容易在自然中發現了法則，透視原理對畫家來說，曾經知道它的存在，也曾經運用過這個法則，但國人對自然的認識，不僅僅止於形似的問題，是在於形似之外精神與心靈的存在問題。道家所謂的「自然」、詩人所謂的「山林」、畫家所謂的「山川」，各有其所指，透視問題在國畫家心目中雖然運用過，卻不重視，它的存在另成一個體系（圖十七）。以至於中國畫被看起來，沒有透視原理的存在。（圖十八）

但國畫家從瞭解自然的透視，進而運用透視，最後放棄透視原理，有時故意違反透視原理，也有時若即若離透視法則，一切都經過主動的選擇，心裡非常地明白，若說國畫家不懂得透視法，中國畫沒有透視原理，那真是不懂得國畫的真義了。

