

〈重屏會棋圖〉空間取向

中西繪畫視覺空間比較研究

李倍雷*

美術作品圖像中的空間關係決定了藝術家對空間的理解和對空間的態度。從中西美術圖像中的空間處理方式中，我們可以看到對空間的不同理解和不同態度。中國繪畫圖式對空間的理解和態度，是以視覺本能的感知方式把握的；西方繪畫圖式對空間的理解和態度，是以物理學和數學的原理為基礎理性地把握的。儘管雙方都有“近大遠小”的視覺特徵，然而前者是純感知的，後者是理性分析的。中國繪畫有自己獨特的表達和處理深度空間的方式，在某種程度上有西方的深度空間視覺特徵，並使空間的表達更富有特殊的審美趣味。〈重屏會棋圖〉就展現了這樣一個生動有趣的空間圖像。

問題的提出：“視點”與“透視”

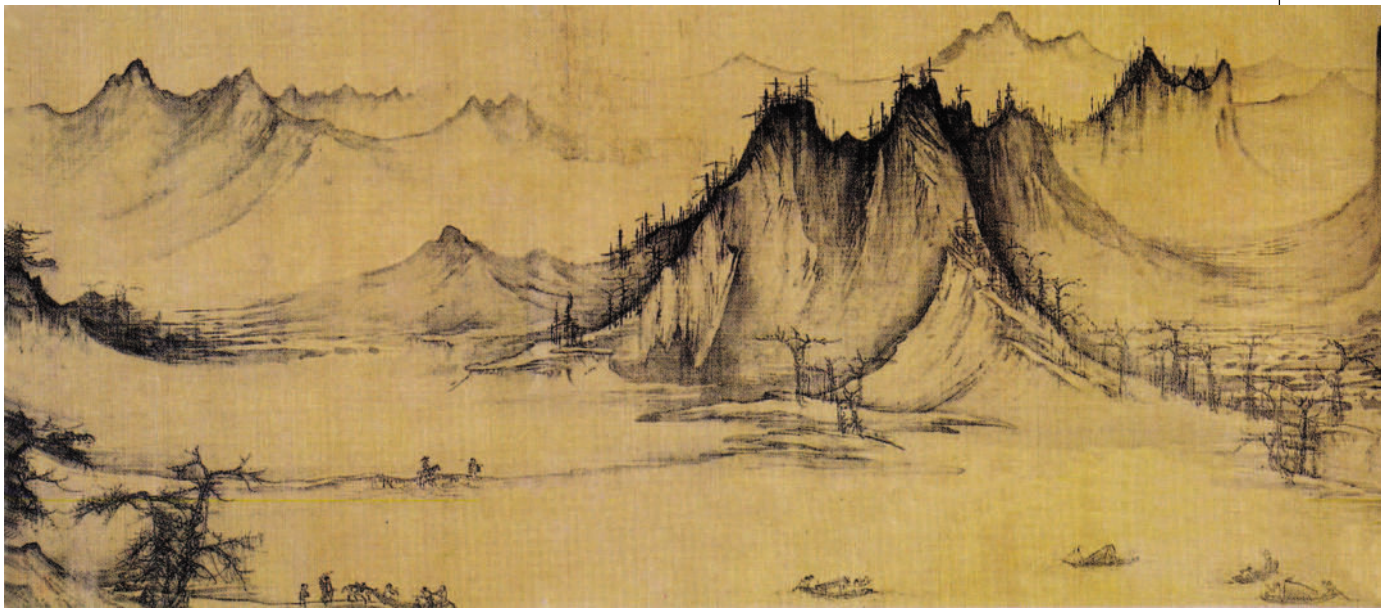
中西美術最大的區別之一就是對空間理解所存的不同觀念、不同態度，因而處理的方式不同。從形而上論述和探討中西美術有關空間關係觀念的比較研究，最佳範例依然是宗白華先生的論述。宗白華在〈論中西畫法的淵源與基礎〉中一文，對中西美術的空間作了充份的研究和論證。宗白華對中西空間的思考，首先是把中國繪畫納入中國書法表現的空間探討中國繪畫空間問題。宗白華在研究中國繪畫的時空時認為，中國畫中的空間意識是基於中國的特有藝術書法的空間。這是基本事實。因為書法是上下左右移動的不具備深度的二維平面空間。宗白華非常睿智地指出：“宗炳在他的〈畫山水序〉裡說：‘今張綽素以遠映，則峴閬之形可圍於方寸之內，豎劃三寸，當千刃之高，橫墨豎尺，體百里之遠。’又

說：‘去之稍闊，則其見彌小。’那‘張綽素以遠映’，不就是隔着玻璃以透視的方法麼？宗炳一語道破於西洋一千年前，然而中國山水畫卻始終沒有實行運用這種透視法，並且始終躲避它，取消它，反對它。”⁽¹⁾“張綽素以遠映”確實與歐洲的透視有相似的地方，更重要的是宗白華看到了中國繪畫並沒有按此方法實行運用，而是按照王微〈叙畫〉所云“以一管之筆，擬太虛之體，以判軀之狀，盡寸眸之明”發展的。“從這‘目有所極故所見不周’的狹隘的視野和實景裡解放出來，而放棄那‘張綽素以遠映’的透視法。”⁽²⁾宗白華的見解是獨到精闢的。宗白華在〈論中西畫法的淵源與基礎〉中又說：“‘高遠、深遠、平遠’，是構成中國透視法的‘三遠’。”⁽³⁾但是，將“三遠”作為透視來看待顯然是不符合郭熙的本意的，也與科學實證精神的西方透視學無關，所以宗白華後來也意識到了“三遠”不同於

* 李倍雷(1960-)，大連大學藝術研究院院長、教授、藝術學博士生導師、文藝學碩士生導師，西北工業大學人文經法學院教授、藝術學碩士生導師，從事比較藝術學、比較美術學、藝術史與藝術理論研究以及油畫實踐與創作，主持國家課題、國家教育部課題等。



〔圖1〕(宋)郭熙：〈窠石平遠圖〉 軸·絹本·102.8 cm x 167 cm·北京故宮博物院藏

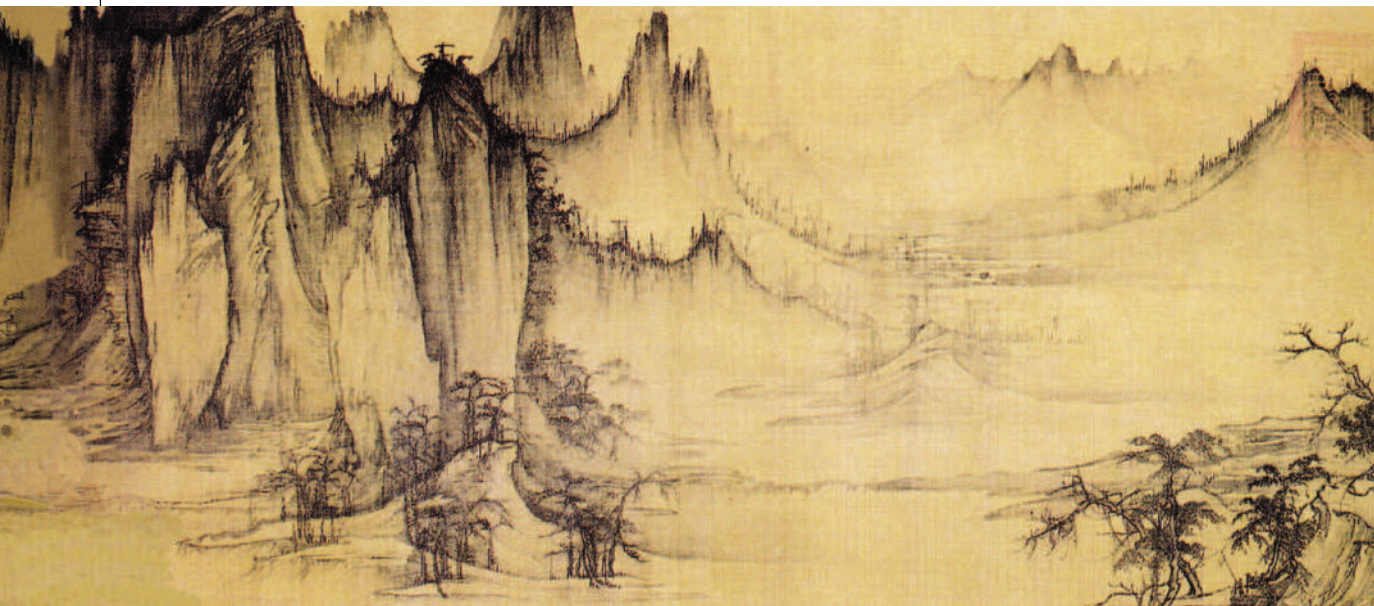


〔圖2〕(宋)許道寧：〈漁父圖〉 絹本淡設色·48.9 cm x 209 cm·美國坎薩斯城納爾遜美術館藏

歐洲的透視法，糾正了前面的觀點：“由這‘三遠法’所構成的空間不復是幾何學的科學性的透視空間，而是詩意的創造性的藝術空間。”⁽⁴⁾祇是宗白華曾用“透視”來架構“三遠”容易引起誤解，並且很多研究者沒有注意到宗白華先生後面對“三遠法”自身的修正，乃至今日一些研究者依然用“透視”來闡釋中國繪畫的空間結構。事實上，在“三遠”中，中國古代文人畫家對“平遠”的要求才是中心，體現了人文理想境界的訴求。郭熙、郭思在〈林泉高致〉中所說的“平遠之意沖融而縹緲渺渺”或“平遠者沖淡”。⁽⁵⁾ [圖1] 西方的“透視”不可能有這樣的追求，也不可能出現這樣的視覺效果，“平遠”的境界才是中國古代人文繪畫的形而上的追求。這種形而上的追求，在具體實踐對自然山水的觀看中，採取的是“山形步步移”和“山形面面看也”的方式，以“遊動”的方式而非固定的方式為觀看之道 [圖2]，頗有莊子〈逍遙遊〉中那種“以遊無窮”的精神方式。所以，我將體現中國繪畫空間結構的觀看之道的方式，稱為遊動的“視點”，不以固定的“焦點”稱之。

其次，宗白華還對西方繪畫中的空間問題作了細緻的分析。他把西方以物理學和數學為基礎

建立起來的理性思考結果的透視學，進行了詳盡的研究和探討。他認為西洋畫“畫中的透視的視點與視線皆集合於畫面正中。畫面之整齊、對稱、均衡、和諧是他們的特色。(……)視線馳騁於畫面，追尋空間的深度與無窮。所以西洋透視在平面上幻出逼真的空間構造，如鏡中影、水中月，其幻愈真，則真愈幻”。⁽⁶⁾ [圖3]我們應該意識到，西方透視科學理性地把握空間，使圖像中每個物體的邊緣引出的直線匯聚於地平線上一個消失點，這個消失點可能在畫面之外，不僅僅是宗白華所說的“畫中的透視的視點與視線皆集合於畫面正中”。消失點在畫面正中祇是中世紀末和文藝復興初中期的方法，源於建築透視學的原理，也有以人為中心的思想觀念，但此後的消失點（焦點），根據構圖的需要可以在畫面的任何一處。如(圖4)康斯太勃爾〈乾草車〉所顯示的消失點。[圖4] 西方的焦點透視以科學精神從實證出發，是科學的原理實證視覺的經驗的結果，具有三度空間的視覺“真實性”，既是科學原理的體現又是視覺的真實的表現。[圖5] 西方繪畫的視點是固定的而非移動的。這種固定不僅僅是眼睛視點的固定，而且也是視者本身位置的固定。現代學者倫納德·史萊茵的《藝術與物理學》，從物理

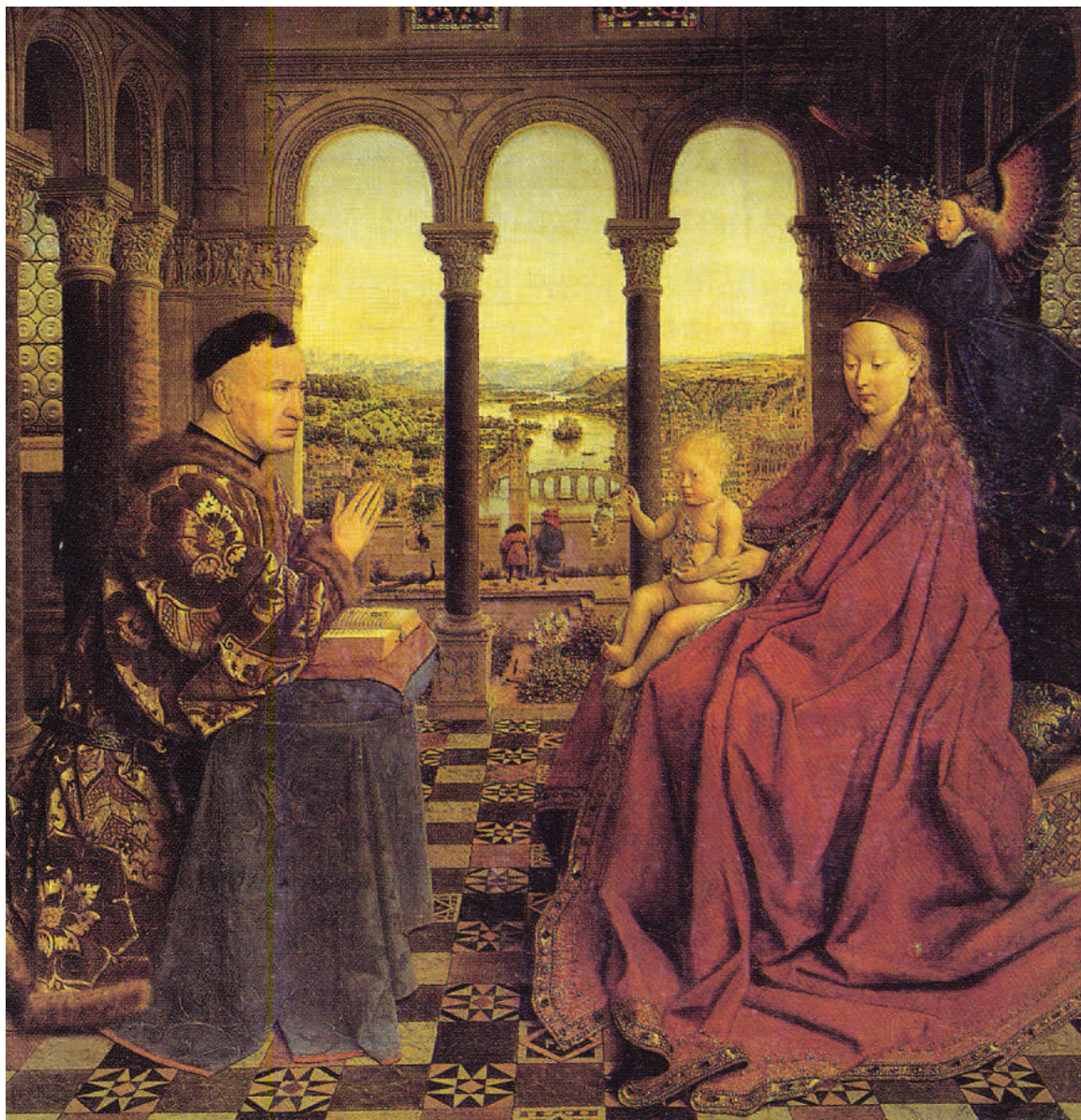




[圖3] 卡拉瓦喬：〈厄瑪的晚餐〉 畫布油畫・1601年・倫敦國家畫廊藏



[圖4] 康斯太勃爾：〈乾草車〉 畫布油畫・102cm x 127 cm・1821年・倫敦國家博物館藏



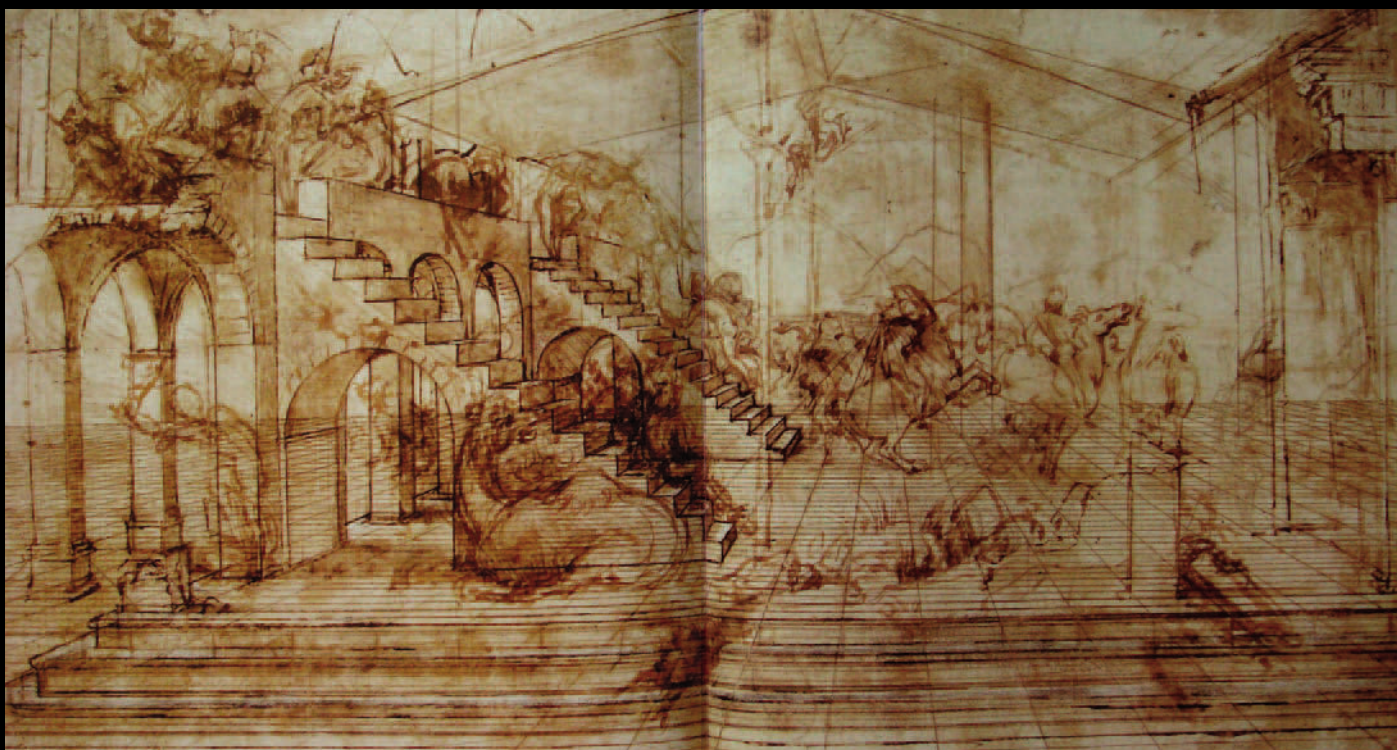
〔圖5〕凡·愛克：〈洛倫大臣的聖母像〉 木板油畫·66 cm x 61.9 cm·約1433-1434年·巴黎盧佛爾宮藏

學的角度對藝術進行了研究，認為力學中的絕對靜止與透視中的靜止有相通之處，從而認為透視中的所有視線匯聚於一個靜止的視點⁽⁷⁾，所以以視者的視點為中心形成一個消失點 (vanishing points)，物體的邊線與面皆集中於這個點而消失，這就是西方的透視觀念。透視(perspective)一詞是西方的概念。它是“在二維平面上表現三維立體物體的

繪畫方法。畫出的物體看上去就像在一個視點看到的實際情形，物體具有立體感，具有離觀者越遠顯得越小的空間關係”⁽⁸⁾。這種用幾何原理所形成的透視是線性透視(linear perspective)。〔圖6〕在二維平面上表現為物體通過不斷地縮小，越遠越接近地平線(horizon line)，並消失在地平線上的點上。根據消失點的情況形成不同的透視：



〔圖6〕 委羅內塞：〈康納的婚宴〉 畫布油畫·約1571年·巴黎盧佛宮藏



〔圖7〕 達·芬奇：〈三博士禮拜透視研究〉 1841-1842年·佛羅倫斯烏非茲美術館

如是一個消失點就是平行透視(parallel perspective)，兩個點就是成角透視(angular perspective)，三個點就是斜角透視(oblique perspective)。15世紀初意大利的阿爾貝蒂(Leon Battista Alberti, 1404-1472)最早系統地研究透視，發表了一篇有關透視學的正式論文，在論文中抓住了透視學的關鍵，即“消失點”的存在。⁽⁹⁾他在《繪畫》一書中第一次將透視畫法系統化，認為：“在畫面上的事物的形狀，看起來就好像這畫面是透明玻璃而視錐是穿過它的，遠近、明暗分佈和視點都是有一定的。”⁽¹⁰⁾埃文斯(William Ivins)緊接着在《美術與幾何》一書中認為：

透視原理同近大遠小有很大的不同。從技術角度上來說，透視是將三維空間以中心投射的方式放入平面。用非技術性的詞語來解釋，透視則是使放在平面上的各個圖形，同它們所代表的種種實際物體彼此之間相對而言在大小、形狀和位置上從真實的空間中的某一點看上去能夠一模一樣的方法。⁽¹¹⁾

作為畫家與科學家的達·芬奇對透視的研究也非常精到：

繪畫以透視為基礎。透視學正是研究眼睛功能的全面知識。眼睛的功能祇在一個錐形體中接受眼前的一切物體的形狀和顏色。我之所以說在一個錐形體中，是因為沒有任何物體比錐形體入眼點小。因此，若沿着每個物體的邊緣引出直線並使這些直線匯聚於一點，這些直線必定構成錐形體。透視學有三個主題：第一個主題稱為縮形透視，主要研究物體退離眼睛時表現變化的原因；第二個主題探討物體的顏色隨離眼睛遠近而改變的方式；第三，也是最後的一個主題，闡明物體的輪廓何以愈遠愈模糊。⁽¹²⁾

達·芬奇說的“沿着每個物體的邊緣引出直線並使這些直線匯聚於一點”指的就是消失點。在透視中最嚴

格按照科學的原理是達·芬奇所說的“縮形透視”。關於這一問題達·芬奇作了更進一步的解釋：

透視無非是透過一個光滑而透明的玻璃片對後面某一地點的觀察。在玻璃片上可以描下它後面所有物體的輪廓，物體都以錐形體趨近眼睛，這些錐形體都與玻璃平面相交。⁽¹³⁾ [圖7]

這一點是嚴格意義上的幾何學原理的透視規律，它與科學緊密相連，是西方透視的關鍵所在。第二、第三點實際上是視覺感知，由於距離的關係，空中的大氣與塵埃，愈遠的物體愈削弱視覺的能見度，色彩也由此變淡、變灰、變冷，物體的清晰度變弱，頗像繪畫中的“遠山無皴，遠水無波，遠人無目”的視覺感受，同樣是視覺的意義。我們看到了西方透視的基本原理與觀念，與中國繪畫的“三遠”決非一回事。[圖8]

透視是西方繪畫必須掌握的一門技術知識。對“錐體”是否敏感，也就體現了對透視是否銳利，是視知覺的技術與素質問題，而對透視的理解與把握是經驗與知識問題。在文藝復興時期對於掌握或懂得透視知識的人來說，更容易找到工作。測繪、航海、建築、工程等，都需要懂得透視知識的原理。⁽¹⁴⁾這種透視的經驗與知識逐漸成為一種文化形態而直接進入繪畫，並規範着西方繪畫的演變路徑。透視使繪畫增加了具有實現“寫實”或“模倣”能力。所以達·芬奇說透視是繪畫的基礎。作為畫家掌握了透視知識，他就能更好地模倣出令人信服的真實的自然空間以及物體的真實性等，從而獲得一個有深度的、實在的視覺效果。透視與明暗光陰的結合，更能創造一個迷人的真實世界。“光不僅有助於塑造形象，而且對透視也有同樣的重大作用，因為它能製造出深度這一幻象。”⁽¹⁵⁾明暗光陰卻又記錄了時間。早期文藝復興的投影就是根據光線的變化準確地畫出來的，投影的長短顯示了時間因素。隨着色彩的進一步發展，色彩成為記錄時間的最佳手段，印象派更是走到極致，對時間的關注甚至超



[圖8] (五代) 范寬：〈雪景寒林圖〉 絹本 · 193.5 cm x 160.3 cm · 天津博物館藏



〔圖9〕喬托：〈哀悼基督〉 壁畫・1305年・帕多瓦斯克洛維尼禮拜堂

過對空間的關注，瞬間色彩的印象成了追求的目標，時空的表現融為一體。總之，透視對文藝復興來說是一項令人興奮的發現與進步。從14世紀（喬托開始）〔圖9〕到19世紀60年代（後期印象畫時期）〔圖10〕一直在使用透視法，歐洲繪畫一直是嚴格按照焦點透視演進的。如〔圖9〕〔圖10〕

透視在繪畫中的運用給人一種身臨其境的視覺感受，如同營造了一個真實的空間，就像鄒一桂所贊歎的“令人幾欲走進”。文藝復興初中期透視中的消失點一般都在畫面中。其早期作品的消失點在畫面的正中央，這又是想取得一種對稱完美的構圖形式，這是因為透視受到建築的影響（阿爾貝蒂就是一位建築家與學者），是早期古典

藝術的構成法則。沃爾夫林從藝術的風格角度探討了古典風格這一問題：

封閉的構圖風格是一種建築上的風格。它像自然那樣建立起來，並且在自然中尋找與它相類似的東西。對早期藝術垂直線和水平線的形式偏愛是與對界限、秩序、規則的需要相稱的。（……）在各方面這種風格都力求掌握穩固的和持久的形式要素。自然是一個完整的體系，而美是被揭示的規則。^{〔16〕}

當然我們並不是說中國繪畫中沒有類似歐洲的透視原初觀念，“張綽素以遠映”如宗白華所



[圖10] 梵古：〈罌粟地〉 油畫，1889年，德國不來梅藝術館藏

分析的就是隔着玻璃看的透視原初觀念。但因透視法是解決形和空間的視覺真實性的方法，而中國繪畫恰恰既不是追求形似又不是固定地觀察，而是上昇到境界層面對待中國繪畫的空間，所以“張綃素以遠映”這一本身具有某種“透視”意義的方法沒有發展下去。中國繪畫的視點以橫向的二維方式展開，而不是以縱深的三維方式構成，這是中國繪畫所特有的觀察方式與理念。“去之稍闊，則其見彌小”雖然也同樣包含了近大遠小的意義，這一視覺經驗在繪畫中得到體現的僅僅是視覺感知和視覺經驗層面，並沒有深究其原因。因此“遠小近大”與“透視”決非一回事。簡言之，如用西方的“透視”概念來框範中國繪

畫裡的“視點”問題，就應該按照西方的透視概念來闡釋。然而，這樣框範闡釋不了中國繪畫移動視點和空間結構諸問題。

此後的學者們在探討中西美術空間關係時，基本上沒有超越這個研究範圍和學術層面，最多是在這個層面和基礎上做一些多向度的研究工作。這就把中國繪畫空間的境界層面與西方繪畫空間實體層面作了比較分析和研究，而對中國繪畫中視覺本身的所得出的表現手段與西方焦點透視表現的某些形而下的相似性的空間，研究不夠或有所忽略。中西繪畫形而下的空間比較研究似乎還可以深入探討。



〔圖11〕(上)
(南唐) 周文矩：〈重屏會棋圖〉
絹本・40.3 cm x 70.5 cm
北京故宮博物院藏



〔圖12〕(下)
〈重屏會棋圖〉局部

〈重屏會棋圖〉的空間構造

中國古代繪畫對空間的認識和處理並不像歐洲文藝復興時期的繪畫那樣，具有理性的線性透視關係，而是用自己的特殊方式，橫向展開，很

像卷軸畫的展開方式。我們看到中國古代繪畫的長卷形式頗多，就是這個道理。但是，我們這裡要講的是利用畫中畫的方式，來試圖表現畫面的“深度”空間關係。而這種深度空間還不是西方的透視空間，但依然在視覺上獲得了像西方透

視空間的視覺效果。這是如何營造的深度空間呢？最好的作品例證就是五代畫家周文矩的〈重屏會棋圖〉、《宣和畫譜》中稱之為的〈重屏圖〉。[圖11]

周文矩生卒年不可考，金陵句容（今江蘇句容）人，祇知道他是南唐畫家，事李後主，曾尊南唐後主李煜之命，與顧闳中去韓熙載家畫〈夜宴圖〉，惜沒傳下。《宣和畫譜》中評價他的繪畫風格是：“行筆瘦硬戰掣，有煜書法，（……）不墮吳曹之習，而成一家之學。”⁽¹⁷⁾說明他的畫有自己的風格特點，也就是“戰筆”的特點，而不是“吳帶當風”和“曹衣出水”的筆法特徵。在，〈重屏會棋圖〉中，顯示了這種風格筆法特點。[圖12]當然，我們這裡不探討周文矩的繪畫風格問題，而要重點通過他的〈重屏會棋圖〉來討論中國古代繪畫對空間的處理問題。

畫中的四個主要人物在對弈。這是在南唐中主李璟的客房中兄弟之間的娛樂活動。中間頭戴高冠帽子的是中主李璟，其餘的是晉王李景遂、齊王李景達和江王李景昶。他們都是李璟之弟。正在對弈下棋的是李景達和李景昶。中主和李景遂正在觀看。畫家把中主李璟表現得比較大一些。這是中國人物畫慣用手法，是為了顯示其身份，與空間無關。這幅作品結構的意義在於空間表現的巧妙，使其獲得了很好的“深度”空間感。我們先看看畫面物體的邊線。屋內的床榻、圍棋桌以及僕人身邊的長形條桌的邊線，不是近小遠大，而是實際呈平行狀樣的寬度，不符合視覺上的真實感，顯然不是西方線性透視有聚焦一點的透視結構。中國傳統繪畫的空間視覺，基本上都是以平行狀態的方式表現的。然而，這幅〈重屏會棋圖〉在如此不同於西方線性焦點透視狀態下，卻具有深度空間的視覺視象的效果，其中的“秘密”究竟在哪裡？

秘密就在於“畫中畫”和“屏中屏”的巧妙設置。在〈重屏會棋圖〉中李璟和李景遂的背後，是一個屏風，這是中國古代在室內慣用的手段，即園林中的設置屏牆用在室內，以達到婉轉曲徑效果。屏風上多是繪畫，實際上我們現在看

到的中國古代山水繪畫、花鳥畫也包括一些人物畫，在元代以前基本上是用來做屏風的；偶也有獨幅的繪畫，但不多。所以我們這裡看到的屏風上就是一幅“重屏”的繪畫，即屏風畫中又有屏風畫。〈重屏會棋圖〉中屏風上這幅畫不是一般意義上的繪畫，它作為空間構圖十分重要，可以理解為畫家表達深度空間的一次成功的探索。

屏風上的這幅圖像，可能是根據白居易的〈偶眠〉的意境所繪。一老翁斜臥在床榻上，一位侍女站在老翁的身後服侍他，另外三位侍女正在鋪床整褥；老翁的床榻後面，又有一個三折的屏風，屏風上有繪畫，故此稱為“重屏”。我們看到這裡的“畫中畫”和“屏中屏”的巧妙設計，是其全部秘密所在。李璟和李景遂身後的這幅屏風上繪畫的圖式，與〈重屏會棋圖〉的圖式太具有一致性了。同樣在床榻前設置了屏風，同樣安排了五個人物，祇是略微散一些，都是處於室內的同一位置，幾乎同樣的呈置與擺設，處於同一的視角或視點上。這就形成了一個關鍵點：即背景屏風繪畫中的床榻和呈設的邊線與〈重屏會棋圖〉繪畫中的床榻和呈設的邊線方向完全一致，邊線傾斜度也幾乎完全一致。儘管有消失點，卻構成視覺上的近大遠小的效果，給人以類似“透視”的感覺。因為屏風上繪畫的設置與〈重屏會棋圖〉的設置不但一致，而且要比〈重屏會棋圖〉小，這就形成了所謂“近大遠小”的視覺感。不僅如此，在這幅〈重屏會棋圖〉中，出現了圖像的重疊關係，即〈重屏會棋圖〉的圖像與後面屏風上的圖像發生了重疊現象，重疊加深了“深度空間”的意義。在歐洲的繪畫中經常看到這種處理方式。[圖13]中國繪畫也時常運用重疊關係，美國學者方聞曾專門對此進行研究。他在《心印》中認為中國山水畫“第一個重大的構圖發明是重疊的三角形——以示後退”，並認為這種構圖方式與其它的方式在“7世紀末8世紀初的唐代開始流行”。⁽¹⁸⁾但那是在山水畫中要表現群峰疊嶂的要求，而在人物畫中，重疊的手段是不多見的。在漢代的畫像石中我們常看的是人物的安排全是



〔圖13〕大維特：〈薩比奴婦女的阻止〉 畫布油畫・385 cm x 522 cm・1799年・巴黎盧浮宮藏

平面展開的，即或是要表現前後的關係，也是上下構圖的法則，而不是用重疊的手段，即或有也不多。〔圖14〕不管是〈女史箴圖卷〉〔圖15〕，還是東晉的〈洛神圖卷〉〔圖16〕，都是以長卷的形式畫出來的，雖然與情節展開有極大關係，但是平面展開的二維空間方式也是其中原因。山水畫長卷很多，與情節無關，可以為證。所以說中國古代繪畫長卷很多，就是這個原因。從唐代開始以後的人物畫中運用重疊的手段比較普遍了，如〈洛神賦圖〉、〈步輦圖〉中人物運用了重疊的結構表現。〔圖17〕〔圖18〕但那祇是人物與人物之

間的重疊。〈重屏會棋圖〉的圖像除了人物之間的重疊外，關鍵是“景物”與“景物”的重疊，彷彿構成了前景與後景的關係，即也可以看作是前面的屋內與後面的屋內的關係。這樣就增加了深度空間的視幻效果。

為了增加更強烈的視覺空間，周文矩還在屏風中的屏風中製造了畫中畫的手段。這樣做不但符合當時的屏風盛行的主題內容之風氣，而且更是在構成上設置了又一次畫面向深度拓展空間走向。故此，當屏風中再次出現一幅畫時，從而使〈重屏會棋圖〉這幅繪畫構成了室內的最遠景，



[圖14] (東漢) 山東嘉祥：〈武氏祠西壁龕畫像〉畫像石



〔圖15〕（傳）（東晉）顧愷之：〈女史箴圖卷〉局部 卷·絹本·24.8 cm x 348.2 cm·英國倫敦不列顛博物館藏



〔圖16〕（傳）（東晉）顧愷之：〈洛神賦圖卷〉局部 卷·絹本，27.1 cm x 527.8 cm·北京故宮博物院藏版本



〔圖17〕（傳）（東晉）顧愷之：〈洛神賦圖卷〉局部 卷·絹本，24.8 cm x 348.2 cm·北京故宮博物院藏版本

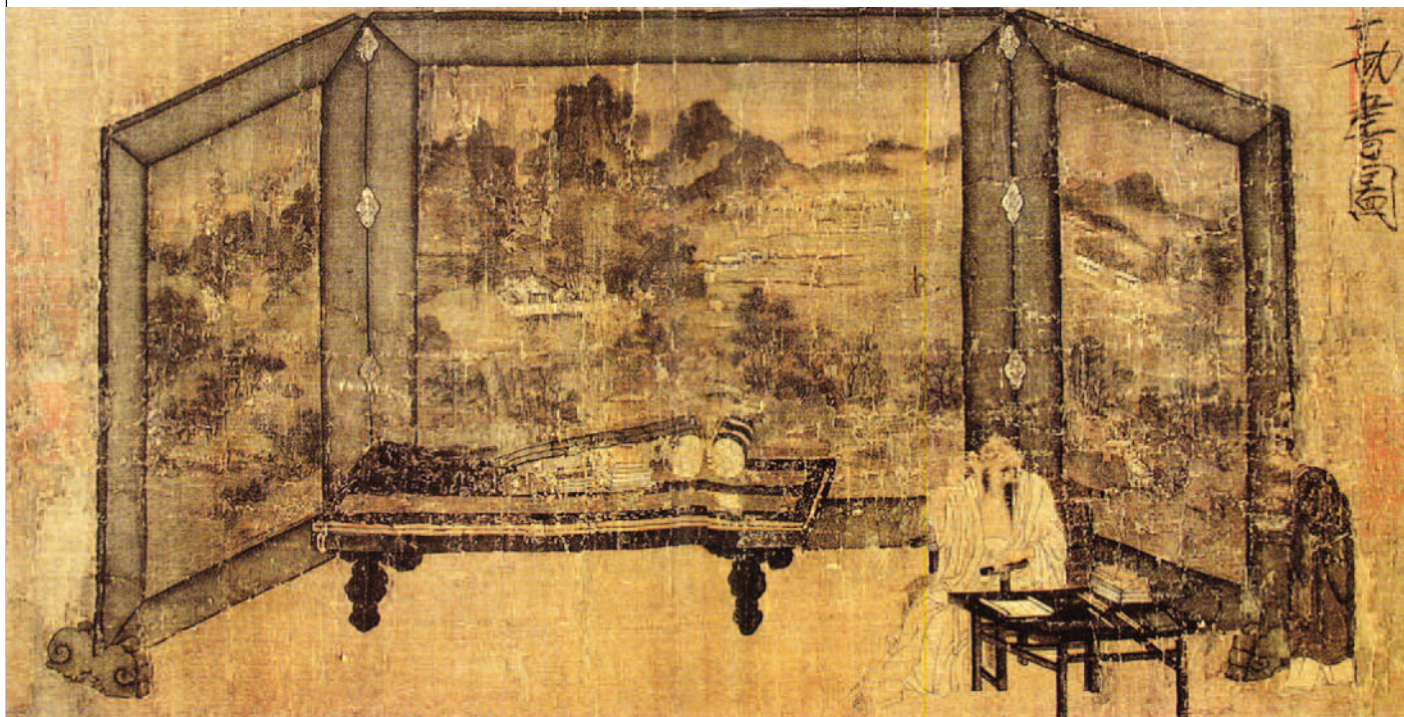
一而再，再二而三地加深了向縱深方向發展的視覺感。這一縱深感就把室內的空間透視推向更遠，遠至山邊，連接天際，以致無窮，達到了像西方繪畫那種無窮深遠的透視效果。就這樣，一個神秘的空間就被製造出來了。

周文矩製造這個空間的手段可以說是中國古

代繪畫中前無古人的。儘管那時在繪畫中用屏風作為背景的繪畫作品頗多，譬如同樣是五代的畫家王齊翰，作過一幅〈勘書圖〉（〈挑耳圖〉）〔圖19〕，圖中一位高士正在一邊挑耳一邊校勘古書。右邊有一位傭人，左邊的幾案上放着許多的書籍。背後立有三折的屏風。屏風上繪製了繪畫，三折屏



〔圖18〕（傳）（唐）閻立本：〈步輦圖〉局部 卷·絹本·38.5 cm x 129 cm·北京故宮博物院藏



〔圖19〕(五代)王齊翰：〈勘書圖〉 卷·絹本·28.4 cm x 65.7 cm·南京大學博物館藏

風依賴兩邊屏風轉折的圖式，產生了一定的“深度”空間，從而也給這幅畫帶來了一些空間感。然而無論如何也無法與周文矩的〈重屏會棋圖〉製造的空間相比，因為王齊翰的〈勘書圖〉中沒有製造一個視角相同的圖式的畫中畫來。就是說，〈勘書圖〉中屏風的畫中畫圖式在視覺上給人是分裂的兩個部分，而〈重屏會棋圖〉的畫中畫給人的感覺是一體的。

這種表現空間的構圖形式，在元代也充份地體現出來了，足見其影響很大。譬如元代畫家劉貫道運用此方法繪有〈消夏圖〉（美國納爾遜·艾金斯美術館藏）〔圖20〕，幾乎完全借用了周文矩的圖式。該圖中的高士敞懷裸胸斜臥於庭外的榻上，左手拈書卷，右手持麈尾，休息納涼；高士身後一琴斜置，榻後方桌上陳設有硯臺、書卷、茶盞等，體現了繪畫的主題。正對榻邊為一屏風，屏風上的圖式與本圖基本一致，內容也大致相近。屏風中的老高士端坐榻上，有一小童侍立旁，另兩童在另一旁的桌前烹茶，老高士後又

置一繪有山水畫的屏風。又是一幅屏中屏，畫中畫的“重屏圖”。但〈消夏圖〉所不同於〈重屏會棋圖〉的是，〈消夏圖〉的屏風外側繪有侍女二人相對而語，延伸了屏風外的部分圖式結構。以視覺上的“深度空間”結構來看，延伸的部分成為左右兩個“分離”的部分，在一定的意義上削弱了“深度空間”，這正是與〈重屏會棋圖〉的關鍵區別之處。如果我們將〈消夏圖〉“延伸”的部分去掉，僅看一個局部的話〔圖21〕，那麼與〈重屏會棋圖〉的圖式基本一致地獲得更好的空間展示。

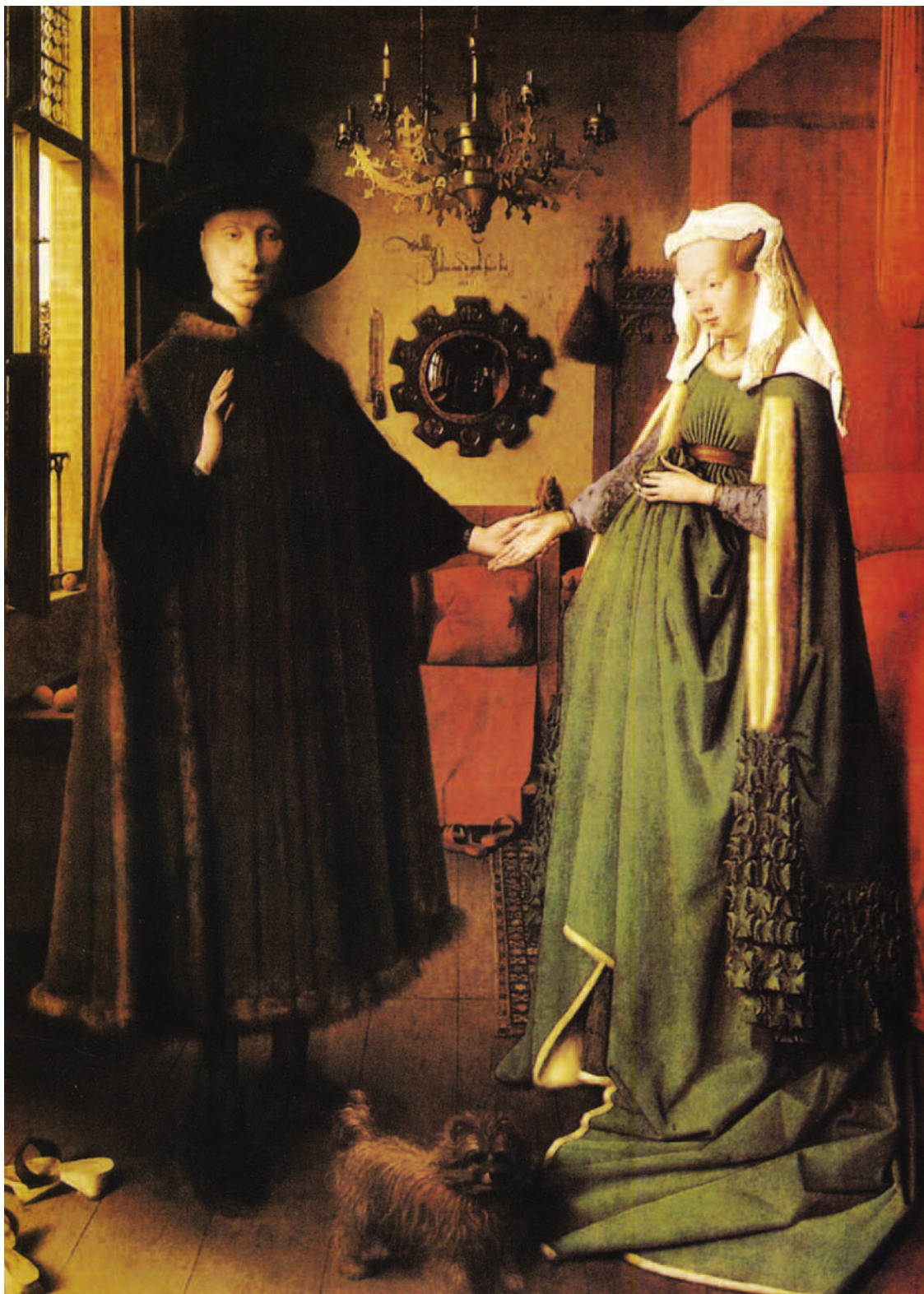
〈重屏會棋圖〉和〈消夏圖〉的結構圖式，使我們聯想到文藝復興時期的尼德蘭畫家楊·凡·埃克（Jan van Eyck, 1386-1441）的一幅作品〈阿爾諾芬尼夫婦像〉（1434）。〔圖22〕這幅油畫作品的牆面有一個小圓鏡，圓鏡裡面反映着室內的一切，包括阿爾諾芬尼這對新婚夫婦。它雖然不是屏中屏，卻是鏡中畫，有“畫中畫”之妙趣，同樣製造了一個新穎的空間視覺效果，祇是圓鏡太小。當然文藝復興時期已經掌握了線性透視的技術，



〔圖20〕(元)劉貫道：〈消夏圖〉 卷·絹本·29.3 cm x 71.2 cm·美國納爾遜·艾金斯美術館藏



〔圖21〕〈消夏圖〉局部 美國堪薩斯納爾遜畫廊藏



[圖22] 楊·凡·埃克：〈阿爾諾芬尼夫婦像〉 尼德蘭·1434年·81.8 cm x 59.7 cm·倫敦國立美術館藏



[圖23] 霍貝瑪：〈米德爾哈尼斯的小路〉 畫布油畫 · 104 cm x 141 cm · 1689年 · 現藏英國倫敦國家畫廊

此圖的焦點正好在畫面的中間，畫中所有物體的邊線，聚焦在地平線的焦點上，使空間感非常逼真。畫家再通過小圓鏡反映圖像的手段，增加了室內空間的深度。中西美術中用兩種不同的“畫中畫”方式或手段，反映了要解決的類似的一個問題——空間。不過，楊·凡·埃克的手段在1434年的15世紀，並借助了線性透視；周文矩的〈重屏會棋圖〉卻是在南唐中主時期，大約公元10世紀初左右，與透視無關。

〈重屏會棋圖〉空間與西方繪畫空間

雖然〈重屏會棋圖〉具體年代不詳，但產生於中國的五代是可以確定的，所以我們不能說其中的空間結構是受到了西方繪畫焦點透視的影響，同樣也不能說〈重屏會棋圖〉的空間結構就

是西方那樣的焦點透視。但是，〈重屏會棋圖〉的空間結構卻具有西方繪畫中的空間結構的視覺性質。我們之所以說是“視覺性質”，是說〈重屏會棋圖〉的空間結構與西方繪畫的焦點透視空間結構是不同的。西方繪畫中的空間結構，用物理和數學等理性的科學手段，成功地將建築中的透視原理運用在二維平面的繪畫中，並在文藝復興時期成熟了焦點透視。西方繪畫中空間結構原理形成的焦點透視，最大特徵之一就是有“焦點”或稱“消失點”，使實際物體中的每條平行線在畫面上都會相交在一個點上。[圖23]在焦點透視結構下形成的繪畫空間結構，給人的視覺會造成逼真的深度幻覺空間。正是這種焦點透視的“深度空間”構成了西方繪畫三維空間結構，區別於中國繪畫中的二維空間結構。譬如我們前面提到的楊·凡·埃克的作品〈阿爾諾芬尼



〔圖24〕（意大利）達·芬奇：〈最後的晚餐〉 壁畫·1495-1498年·420 cm x 910 cm · 米蘭聖瑪麗亞德爾格契修道院藏

夫婦像〉（見〔圖20〕），撇開畫中正面中心的鏡面不說，室內的各條邊線諸如左邊窗戶邊線與右邊床鋪的邊線，以及地板的每一塊木板的邊線，都朝着一個中心點聚集，最後消失在中心點上。焦點位置大概在中心圓鏡上面與吊燈相接處。這就是焦點透視的基本原則的具體體現。西方焦點透視正是這個原理，使畫面的空間具有了這樣“深度”的一個空間結構。畫面中男性為正面造型，線性透視不易察覺。那麼女性為四分之三的側面，頭部略低，正好出現了明顯的線性透視特徵。她的五官線都有一個焦點，而且畫家為了強調透視上的消失點，女性人物五官的線被安排得與床鋪的線呈平行線，故此，頭部五官的邊線與床鋪線以及其它室內的邊線都在一個消失點上。這是一個典型的“一點透視”結構空間圖像。這樣的“一點透視”，在稍後的達·芬奇的〈最後的晚餐〉（1495-1498）〔圖24〕和拉斐爾的〈雅典學

院〉（1510-1511）〔圖25〕等著名的濕壁畫作品中，同樣被採用。兩幅名作中建築的線條都是匯集到一個焦點上消失，而且是嚴格地按照物理學和數學的基本原理對待每一個線條的走向和線條之間的相互關係的。深度空間由此而產生。西方繪畫中的空間結構基本上都是按照這個科學的原理製造出來的。西方焦點透視中的一點透視，把焦點聚集在畫面的中央位置，在構圖上還有其它寓意。即焦點的位置就是畫面中心人物。〈最後的晚餐〉焦點位置是耶穌，〈雅典學院〉的焦點位置是柏拉圖和亞里斯多德。從而使觀者的視線直接對着中心人物。“偉大的文藝復興藝術把人作為世界的中心，從而在藝術表現上成為空間的核心，而這個空間的界定則要借助於數學上的一個偉大發現——透視，主宰世界的人同樣主宰着感性世界，他們通過科學來認知它，並借助數學規則來準確地把它表現出來。”^{〔19〕}這裡我們僅探討



[圖25] (意大利) 拉斐爾：〈雅典學院〉 1508年·梵蒂岡博物館藏

空間問題，不再贅述。中國繪畫的空間結構卻並非像西方繪畫空間結構那樣被製造出來。中國山水畫的“三遠”法，深刻影響到中國所有繪畫空間結構的處理。“三遠”法帶來的空間結構追求的是“意境”，而不是“深度”空間。而且“三遠法”實指中國文人的山水畫，出自郭熙、郭思父子的〈林泉高致〉，祇是被運用在中國古代繪畫其它畫科中，也是為了追求文人理想的那種意境罷了。如果“三遠法”中包含了結構空間的意義，那還是屬於“視覺本能”的空間性質，而非焦點透視的空間物理、數學與“視覺真實”的性質，二維空間結構是中國繪畫空間的基本結構。

但是作為人的視覺習慣或者稱為視覺幻覺的視界視像，依然是西方的焦點透視更為接近人的

這種視像世界。至少在視覺心理上，深度空間是人們潛在的意願活動。〈重屏會棋圖〉的作者自然也會受到視覺意願潛在的需求。由於找不到焦點透視那樣的科學依據，也沒有焦點透視的物理學、數學的幾何原理，故此，畫家祇能憑藉視覺本身的感悟來處理畫面的空間關係。在觀看世界視像時，“近大遠小”是人類的視覺本能。中國古代畫家就是用這種視覺本能解決了繪畫空間，而不是用理性科學原理的焦點透視解決繪畫空間。我們找不到〈重屏會棋圖〉的焦點以及每一條線的相聚關係，畫面的線條是依據實際的平行線來處理的。然而，畫家卻借用了“畫中畫”的關係，處理了“近大遠小”的視覺本能，從而獲得了具有似乎“逼真”的視覺幻像的真實感，深



〔圖26〕（澳門）游文輝《利瑪竇像》作於1601年 120 cm x 95 cm

羅馬耶穌堂（意大利內務部公民自由和移民司中央宗教建築基金管理處）

度空間被展現出來。就是說〈重屏會棋圖〉利用了視覺本能，依賴同一視覺的角度創造了“畫中畫”的圖像所構成了“近大遠小”的視覺特徵，最終製造了一個不同於西方焦點透視又與西方繪畫中相似的一個具有深度感的空間結構圖像。

結語

西方焦點透視傳進中國，一般學者認為始自郎世寧。始於西方繪畫對中國繪畫影響的則為利瑪竇(Matteo Ricci, 1552-1610)。[圖27]明萬曆十年(1582)利瑪竇應召前往中國傳教，1582年8月7日到達澳門。1583年利瑪竇與羅明堅神父獲准入居廣東肇慶。他們佈道的同時也帶來了西方的文化，譬如歐幾里德的《幾何原本》、地圖、星盤、三稜鏡以及聖母畫像等。1589年夏天，利瑪竇移居韶州，此後由南昌、南京，最終定居北京。徐啟光等還翻譯了利瑪竇帶來的《幾何原本》。[圖26]然而，利瑪竇在對中國繪畫的透視方面的影響甚微。真正產生影響的是郎世寧(Giuseppe Castiglione, 1688-1766)。清康熙帝五十四年(1715)郎世寧作為天主教耶穌會的修道士來中國傳教，因其繪畫的才能，被康熙看

重，隨進如意館。郎世寧歷任康、雍、乾三朝的宮廷專職畫家，在中國從事繪畫達五十多年。郎世寧在宮廷作畫師期間，教授了西方的透視學。這幅〈乾隆像〉明顯地使用了西方透視的方法，我們可以看到圖像中透視中的焦點存在。[圖28]雍正



[圖27]《幾何原本》內繪畫利瑪竇和徐光啟的插圖

▷ [圖28] (清) 佚名：〈乾隆像〉 軸·絹本·220 cm x 183 cm·北京故宮博物院藏

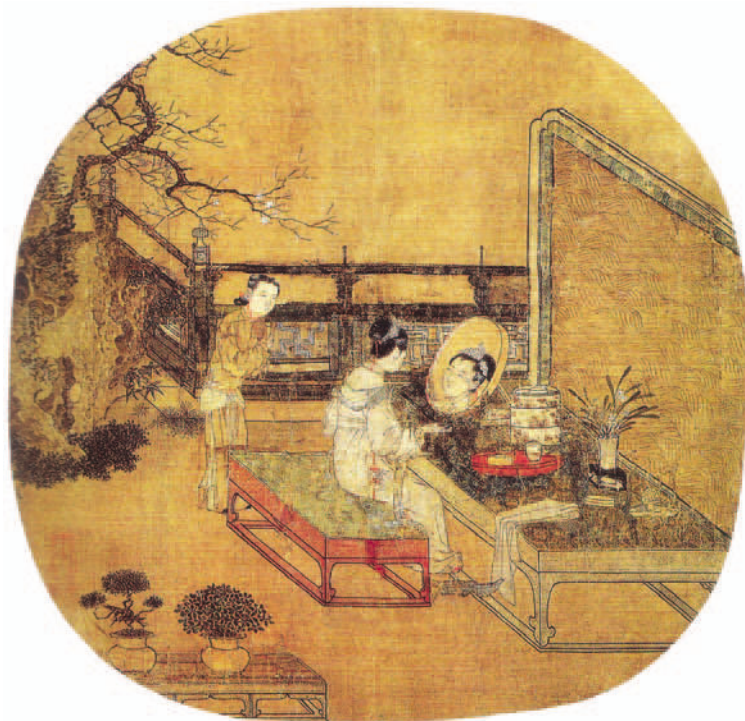




〔圖29〕(宋)佚名：〈宮樂圖〉

軸 絹本 48.5 cm x 70 cm

臺北故宮博物院藏



〔圖30〕(宋)蘇漢臣：〈妝靚仕女圖〉

團扇 絹本 25.2 cm x 26.7 cm

美國波士頓藝術博物館館藏



時期學者年希堯，受郎世寧影響，撰寫了中國最早介紹西方透視學著述〈視學〉，書中附有西方透視學的木刻插圖。這段中西美術交往的歷史，說明了明代之前的中國美術，沒有受到西方繪畫透視學的影響，繪畫中的各種元素基本上是中國傳統的繪畫路徑。如(圖24)宋代〈宮樂圖〉中顯示的物體實際的平行邊線，在畫面中也是平行的，不產生焦點。[圖29]產生於五代時期的〈重屏會棋圖〉、〈勘書圖〉以及宋代的〈消暑圖〉等，其圖式結構空間形態，是中國美術原有的形態。

西方繪畫中的空間結構，與中國繪畫中的空間結構在原理上不同。西方焦點透視沒有傳入中國以前，中西方繪畫的空間結構處理和圖像中的空間呈現，完全是以各自的認知方式來處理繪畫空間問題。如[圖27][圖28][圖29][圖30][圖31][圖32]，顯示的都是中國式的空間結構圖式與觀念。視覺本能給不同文化背景的中西方畫家提供了一個不同的邏輯發展結果：中國繪畫以視覺本能為基礎，利用直覺心理提供了一個感性的“近大遠小”的深度空間；西方繪畫以科學原理為基礎，實證視覺本能並科學化，提供一個理性的“近大遠小”的深度空間。——其中體現了中西方文化特質的不同，解決空間結構的方法就不同。但因為都有“視覺本能”的原初動因，並力圖使視覺本能圖像化，儘管手段異質，在圖像中顯示的空間結構和視覺深度感，卻有十分近似的空間特徵。〈重屏會棋圖〉的空間結構，給我們提供了證實這個結論的圖像實物，也是中西美術空間結構關係中一個可比較的實物案例。

[圖31] (宋) 劉松年：〈補衲圖〉

軸 絹本 147.9 cm x 59.8 cm

臺北故宮博物院藏



【圖32】(宋)佚名：〈折檻圖〉
軸 絹本 173.9 cm x 101.8 cm 臺北故宮博物院藏

【註】

- (1) (2) 宗白華：〈中西畫法所表現的空間意識〉，《宗白華全集》(卷2)，合肥，安徽教育出版社，1994年，頁147。
- (3) 宗白華：〈論中西畫法的淵源與基礎〉，《宗白華全集》(卷2)，合肥，安徽教育出版社，1994年，頁110。另外把中國繪畫中的“三遠”視為透視的還有馬奇主編的《中國美學思想比較研究》，北京，中國人民大學出版1994年，頁25。鄭春苗的《中西文化比較研究》，北京，北京語言學院出版社1994年，頁240。潘天壽《潘天壽美術文集》，北京，人民美術出版社1983年6月，

頁30-31。

- (4) 宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《宗白華全集》(卷2)，合肥，安徽教育出版社，1994年，頁432。
- (5) [宋]郭熙、郭思：〈林泉高致〉，王伯敏、任道斌主編《畫學集成》(六朝-元)，石家莊：河北美術出版，2002年，頁298。
- (6) 宗白華：〈中西畫法所表現的空間意識〉，《宗白華全集》(卷2)，合肥，安徽教育出版社，1994年，頁146。
- (7) [美]倫納德·史萊茵：《藝術與物理學》，暴永寧、吳佰澤譯，長春，吉林人民出版社，2001年，頁41-60。
- (8) [美]拉爾夫·邁耶：《美術術語與技法詞典》，羅永進、李勁等譯，廣州，嶺南美術出版社，1992年，頁368。
- (9) 參見[美]倫納德·史萊茵：《藝術與物理學》，暴永寧、吳佰澤譯，長春，吉林人民出版社，2001年，頁47。
- (10) [意]阿爾貝蒂：《繪畫》，楊身源、張弘昕編著《西方畫論輯要》，南京，江蘇美術出版社，1990年，頁99。
- (11) 轉引[美]倫納德·史萊茵：《藝術與物理學》，暴永寧、吳佰澤譯，長春，吉林人民出版社，2001年，頁47。
- (12) [英]艾瑪·阿·裡斯特編著《萊奧納多·達·芬奇筆記》，鄭福潔譯，北京，生活·讀書·新知三聯出版社，1998年，頁116-117。
- (13) [英]艾瑪·阿·裡斯特編著《萊奧納多·達·芬奇筆記》，鄭福潔譯，北京，生活·讀書·新知三聯出版社，1998年，頁117。
- (14) [美]倫納德·史萊茵：《藝術與物理學》，暴永寧、吳佰澤譯，長春，吉林人民出版社，2001年，頁49。
- (15) Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, Oxford: Phaidon, 1972, p. 87.
- (16) [瑞]H. 沃爾夫林：《藝術風格學》，潘耀昌譯，瀋陽，遼寧人民出版社，1987年，頁152。
- (17) [宋]趙佶編撰《宣和畫譜》，嶽仁譯註，長沙：湖南美術出版社，1999: 144.
- (18) [美]方聞《心印》，李維琨譯，上海：上海書畫出版社，1993: 27.
- (19) [意]羅倫查·莫基，奧諾裡〈從拉斐爾到卡拉瓦喬的意大利繪畫簡史〉。首都博物館、上海博物館、南京博物館主辦，利瑪竇：《明末中西科學技術文化交融的使者》，2010: 34.