

繪畫藝術中形式表現之相對性

The Relativity of Visual Expression on Form in Chinese Ink

Painting

涂聖群

Tu Sheng-Chiun

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士生

摘要

創作的過程中，藝術家總是以各種面相去推敲，如何能使畫面呈現的效果更能夠貼近自己的想法，在構圖時會不經意地融入美的形式原理原則，包含反覆、對稱、統一、對比等，透過形式上處理畫面的手法，藉此來增加畫面的豐富度、戲劇性、張力強度，藉此以突顯出主題。

本文在探討繪畫藝術形式的相對性關係，當觀者觀察一件作品時，總會以主題、某個物件、某個空間點、某個視角作為欣賞作品的一個基準點，與觀察物相對應的，就是畫面其他構成的物件與要素，而這些物件與要素如何以各種方式與觀察物本身產生連結，將是本文所要探討的重點。

【關鍵詞】 相對性、視覺認知、完形心理學、形式

一、前言

中國繪畫從北宋以來崇尚寫實、圖真，南宋所展現的抒情，至元代後的文人畫，再再顯示出中國繪畫從觀察自然逐漸轉型成個人的自我表現，很多的視覺表現開始脫離自然的現象，著重於視覺的表現性，其中相對性的表現手法逐漸被使用。中國繪畫中存有很多相對性的元素，相對大小、遠近等表現手法，在山水畫中有著巨碑式構圖，透過畫面中的大山並點以一些細小的人物，使畫面產生強烈的張力；人物畫方面，傳統人物畫在安排布局，總會將主角放大、配角縮小作為畫面的處理，以突顯畫中主角的地位，由此可知，中國繪畫很早就有以相對性手法來增加畫面的視覺張力。

繪畫表現中的相對性就像相對運動一樣，當在觀察一件作品時，總會以主題、某個物件、某個空間點、某個透視作為欣賞作品的一個基準點，與之相對應的，就是畫面其他構成的物件與要素，當把視覺從主題轉移出去之後，假使主題不再是基準點，就必須再找一個物件來當基準點，此時畫面的觀察就會變的大不一樣，物件之間的關聯性不能被切斷，當連結切斷，物體與物體之間的相對性就會因為連結的消失而削去。遠小近大，這是個基礎的透視概念，當我們在看近景的時候，我們以近景為基準點，遠景就相對來的要比近的物體來的要小，換個角度來看，就是相反過來的概念。

從中國繪畫運用相對性的表現手法、藝術的原理原則及相對運動這些觀念，引發筆者思考藝術創作的畫面中存在著相對的關係，促使筆者想深入研究繪畫藝術中相對性的視覺表現。整理出繪畫創作相對性產生的視覺張力，找出運用在繪畫藝術表現中的相對性，進而發展與相對性有關的論點。

二、繪畫的相對性

繪畫中的相對性，是將物體和物體間的關係與安海姆所提出完形的動力系統，結合兩者所形成的概念，來進行畫面的觀看、詮釋及閱讀，對於畫面中物體與物體的關係為相對性概念的重點所在。

畫面中能夠產生相對的關係，必定要有一觀測物做為基準點，由此基準與環境物相互比較，才能去描述被觀測物與觀測物之間相對的關係。透過相對性的觀看，有助於觀者理解畫面中物體間交互作用所產生的視覺效果。



圖 1¹ 雁蕩山



圖 2² 雁蕩山(局部)

以圖 1、圖 2 為例，可以在觀看圖 1 時感受到山很高聳，人物成為觀測山的高度的基準點，而山變成被觀測物，但單看圖 2 是卻無從得知山究竟有多高聳，此時，人物與山之間相對的關係，同時可以產生大與小、遠與近、高與低等相對的關係，而人物在畫面中的出現更能顯示山勢的雄偉，此時畫面的張力儼然而生。

從上述的圖說中我們可以很清楚的理解到，畫面中相對的關係，繪畫中相對性的產生，不僅只是存在大與小單一的關係中，是包含多個面向性的，他是對比概念的集合體，綜合了單一對單一的概念，衍生出相對的概念，使觀者在對於畫面的解讀能更加的深入。在畫面中產生絕對位置之上，才會有相對位置，但是畫面中的絕對位置並不是永恆不變的，而是透過人的定義與解讀才能產生，其實這個概念一直存在我們的生活中，人與人之間的距離也是經由此觀念而成，只是我們一直忽略相對性的重要，如能將此觀念活用，在創作上的思考也能更加的深入

¹ 圖片來源 筆者於 2010 年 8 月攝於雁蕩山。

² 同註 1。

與扎實，形式與內容的變化深度會更加的有趣。

接著透過魯道夫·安海姆(Rudolf Arnheim)的理論來探討相對性，他將視覺心理學與藝術結合，特別是完形心理學與藝術做統整，所提出的藝術理論，深深的影響後世藝術理論的研究。在藝術與視覺心理學(Art and Visual Perception)一書中，將藝術作品基本元素如均衡、造形、形式、空間、光線、色彩等，用科學化的角度來做研究，加以逐項的分析，透過一些簡單的圖例，讓我們了解到知覺是如何來觀看藝術的，提出「組成」這個概念，視覺的組成與一般的構圖是不一樣的意思，組成是將視覺元素進行組織性的安排，形成一個圖像，而這個圖像能達到自我平衡與完整的目的，從組成中存在各個元素，元素所產生的力量反映出藝術性描述的意義。形狀的組成與畫面中空間的安排有關；顏色組成則因相似性、互補性、相對性等而產生的。形式的存在無非是使觀者更容易理解畫面內容，能夠把意義在瞬間傳達給觀者，就是形式所造成的衝擊感，將視覺最直接的表達性定位在形狀、大小、比例、色彩等，這些素材能直接透過視覺直接被感知。

安海姆提到當人在觀看作品時，視覺所凝視的地方，自動會形成一個無形的中心點，力量會從這個點出發形成動力，在畫面組成一個動力系統。人本身就是個動力的中心，視覺所關注的焦點又可以成為另一個中心，而畫面本身就擁有自己的中心。

安海姆認為完形是一個動力均衡的知覺場，當眼睛注視畫面中的任何一點時，這個點就成為了動力中心，知覺開始從這點向外擴散，假使這個中心轉換了，就會動搖畫面原有的結構與平衡，動力關係也因此而改變。我們可以說畫面的組成是一個完形的動力系統。

一件藝術作品中，藉著安排各種形狀、色彩、運動等元素，而使得各種動力(dynamic)最終達於完滿自足而平衡的狀態，也就是完形。這種過程是藉著形、色、運動等外在形式，象徵式的表達(symbolic express)出作品的內容(content)和意義，內容不一定是主題(subject)，而是各種動力互動關係的總合。

³「所有視覺形象都是動力的，如一個活的有機體，是不僅靠解剖來描述。視覺的經驗也不能以大小、距離、角度、色相等來衡量的。」⁴

完形心理學所追求的是一個「整體性的問題」，從整體到元素、元素與元素、元素到整體的多重關係，也就是要取得畫面中各個元素間動力平衡之關係，相對性則是剖析這個多重關係間，各個元素在畫面呈現的效果。

三、比例、空間之相對

談到形式這個範疇，首先得從比例、空間兩者下手，自古以來這兩個要素在繪畫畫面的構成佔據相當重要的地位，廣義的來說可以用「構圖」來概括比例與空間這兩種要素。當創作者在創作時，對於畫面的安排有一定的想像，構圖所指稱的是畫面的安排與構成，也就是說將畫面中各種元素做計畫性的安排在畫面的各個位置，以呈現作者想表現的內容。

中國畫論中最早對於「構圖」提出說明性的闡述，當屬六朝謝赫，他在《古畫品錄》中提出〈六法〉：一、氣韻生動是也，二、骨法用筆是也，三、應物象形是也，四、隨類賦彩是也，五、經營位置是也，六、傳移摹寫是也。⁵其中經營位置一說，對於畫面上安排構思，近似於我們現今所說的構圖。張彥遠在《歷代名畫記》中對經營位置也提出看法，「至於經營位置，則畫之總要。」⁶從這兩點來看，中國對於畫面中的結構、布局相當重視。然而一件作品的成敗，在於創作前對於畫面的建構，往往在這個階段就能決定這件作品所能產生的視覺效果為何，是四平八穩或奇特無比，取決於構思畫面的經營。布局簡單的來說就是畫面空間的營造，因為繪畫空間不是真實的空間，是必須透過畫家營造出一個想像、虛幻且主觀的空間。

空間是個既抽象又真實的概念，我們所生活的空間為物理空間，在空間內活

³ 劉思量：《藝術心理學—藝術與創造》（臺北，藝術家出版社，1998），215 頁。

⁴ Rudolf Arnheim；李長俊譯：《藝術與視覺心理學(Art and Visual Perception)》（臺北，雄獅圖書公司，1976），23 頁。

⁵ 潘運告：《漢魏六朝書畫論》，《中國書畫論叢書》（長沙，湖南美術出版社，2011），301 頁。

⁶ 潘運告：《唐五代畫論》，《中國書畫論叢書》（長沙，湖南美術出版社，2011），167 頁。

動需依靠感官來判斷所處的位置。如何判斷位置？主要是由距離、方向這兩個要素來瞭解我們所處的位置，人是透過判斷位置才能與周圍的事物產生合理的距離關係。在物理空間我們人隨時在移動，因此參考點的設定，會隨著各種情況而改變。繪畫是種空間藝術，主要是描繪物體在畫面中所佔據的位置與空間，在二次元的平面空間，以造形、色彩與不同媒材的結合，製造出一個三次元的視覺印象。

畫面中所呈現的是三次元的是虛擬空間，是擬仿現實的三度空間，所以當我們在判斷畫面中物體與物體的距離及方向時，也可以透過物理空間的方式來進行畫面位置的判斷。劉思量在《中國美術思想新論》中對空間提出四種不同的分類：「物理空間」、「心理空間」、「畫面空間」、「視覺空間」。物理空間，就是人類日常生活的空間，也就是自然界的空間，以長、寬、高三項指標來界定我們生存的物理空間，是實質的、觸摸的到，所以被認定為是真實的空間，也就是三度空間。心理空間，是種假定的空間，與真實空間不同。人會為了確立位置，以自己為中心發展上、下、左、右、前、後(深度)的方位系統。畫面空間，在二維平面上描繪出具體感之形象，製造出一個三度空間的假象，透過線索可以在畫面中，分辨出各物體之間的在空間相對的位置關係。視覺空間，以眼睛為觀察的空間，用來判斷景物或畫面中各形象的上下、前後、遠近的空間與位置關係。⁷而後他更對心靈空間做了一個解釋：

每個人在物理空間之外，都創造了一個心靈空間。畫面空間就是藝術家心靈空間的具體呈現。活潑潑的心靈，具有無限創造的可能，人是萬物之靈，指的正是這個創造的心靈。⁸

作品本身所存在的是物理空間，而作品中的畫面是心靈空間的呈現。中國山水畫的精神不是在於描繪自然的景物，其精神更與西方的風景畫截然不同，南朝宗炳於《畫山水序》中提出「臥遊」這個概念，他遊覽山水並非是為了遊玩，而是從遊覽的過程中體會「道」，由於人會變老，遊歷山水變得極為困難，因此宗炳將山水畫下來掛在牆上，藉此去體會真正的道，頓時畫面的意義被改變了，強

⁷ 劉思量：《中國美術思想新論》(台北，藝術家出版社，2001)，174 頁。

⁸ 劉思量：《中國美術思想新論》(台北，藝術家出版社，2001)，176 頁。

調的是畫面中能夠呈現多少創作者的心靈空間，因此透過畫面的山水再現，才能在觀看的時候去體會出創作者所傳達的心靈空間。而這四個空間彼此是相對的，從畫面空間出發，在畫裡面有心理空間，透過視覺空間的觀察，同時能體會到畫面空間與物理空間。

了解心理空間後，接下來要探討的是畫面空間的相對。畫面空間的構成，為一個平面的畫面，在視覺上使不同的景物，呈現出彼此的前後、遠近、大小、上下、左右，具有深度感的再造三度空間，而這個三度空間的呈現稱之為景深。安海姆在《視覺與藝術心理學》對於畫面空間中的均衡提出中心點的概念，畫面被人所觀察時會形成一個無形的中心點，與之相對的，就是從此點出發的力量所到達的物體，兩者之間依靠著無形的力量形成牽絆，當觀察的點轉移，這個中心點也隨之轉移，因基準的不同所做出的解釋因此而改變。綜合前一章曾提及視覺的深度線索，如：線性透視、相對大小、遮蔽物、陰影、方向、高度、質地走向等圖畫線索的元素，中心點與深度線索的概念相結合，讓我們能更深入的了解空間中的相對性。

畫面空間的架構有時是建立在比例之上，比例是「在同一個結構之內，部分與部分，或部分與整體之間的關係，這關係可能包含大與小、高與低、厚與薄、寬與窄等的比較，而見之於一種數理關係的安排。」⁹希臘數學家畢達哥拉斯(Pythagoras)曾提出黃金比例的分割標準值，黃金切割是透過數學的比例關係而產生的，將一個線段分成兩段，短的線段與長的線段相比等於長線段與全長相比，而這個數值大約是 1.618 : 1。黃金切割並非單純是數字的比例關係，主要是探討美的規律，畢氏認為依照這種比例，接著就可以組成一個美的圖案。依照此比例關係所組合而成的東西較能散發出和諧與均衡的氣質。

一般而言，在畫面整體的構成上，為了使畫面呈現出不同的視覺效果及張力，最快的方式就是依比例來做畫面上的切割。最簡單的構成方式為等分切割，如：1 : 1、1 : 2、3 : 2 等，創作者會依表現的內容不同，在一開始擬定想要呈現的視覺效果而對於畫面進行大塊面的分割，畫面比例的不同造成的視覺感覺也會

⁹ 陳瓊花：《藝術概論》(臺北，三民書局，1995)，101 頁。

大不相同。北宋郭熙在《林泉高致》中說道：「凡經營下筆，必全天地，何謂天地？謂如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中間方立意定景。」¹⁰這句話中顯示出中國繪畫裡對於畫面結構的處理也有運用到分割的手法，一尺半的畫幅之上為天，以下為地，一分为二，天與地就被劃分出來了，畫面比例與空間兩者之間有極大的關聯性。

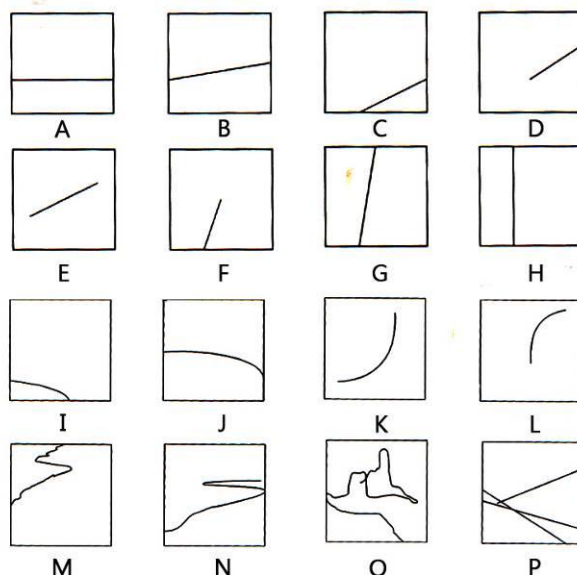


圖 3¹¹ 線性的運動感及運動方向

在畫幅的一尺半之下為地、上為天，這是郭熙對地平線的說法，可以看到圖 3A，在畫面中畫一條線即刻分出天與地兩個空間。線條本身具有界定空間的功能，因為線條的運動感及方向，以及粗細變化的視覺感，有可能因此區分出前後空間，這個多少與線性透視法有所關聯。而畫面有時會因為一條線、一個點，而改變整個空間的分布或景深。透過圖 3 來說明線是如何加強空間感。將地平線做傾斜的調整(3B)，可以看到畫面空間，視覺上縱的景深被加強了。將地平線縮至一角(3C)，更為突顯前後的距離關係。一條斜線與垂直邊相切縱深變身(3D)。畫面中我們可以將一條斜線認為是形象(3E)，而在線條之後的就是背景，這跟知覺的相對性有所關連。任何一條斜線與水平邊相切，垂直方向的縱深加深(3F)。斜線切割上下水平線，視覺空間被分為左右兩半(3G)，而垂直的切割上下水平線，視覺深度被壓縮，沒有縱深感(3H)。此時我們將直線改成弧線來呈現畫面的空

¹⁰ 潘運告：《宋人畫論》，《中國書畫論叢書》（長沙，湖南美術出版社，2010），32 頁。

¹¹ 劉思量：《中國美術思想新論》（台北，藝術家出版社，2001），177-178 頁。

間，在畫面中使空間感產生區度(3I)，同樣的地平線也因為區度的改變，整個空間的感覺也變得較為柔和(3J)。在畫面中的弧線，使得畫面中產生內凹或外凸的空間效果(3 K L)。曲折的線使三度空間有更多的變化，同時暗示深度的方向性，以及造形的多樣性(3 M N)。複合式的線條，構成造形的多樣性，畫面中深度關係有可能透過遮蔽物這個線索營造出深度，使得畫面具有更複雜的空間與位置關係(3 O P)。線條不僅僅是畫面中的一種元素，更可以透過形變與組合，增加了畫面空間的深度線索，這些深度線索也會影響到畫面元素的相對性關係。

(一)大小相對

比例的觀點不單單只是畫面空間切割的比例大小問題，在畫面中所有物件大小的比例，也會構成空間的相對性。一般而言，畫面三度空間的呈現，依照的都是線性透視的原理在處理畫面的深度空間，最明顯的特徵就是近大遠小，越接近觀者的物體會越大，遠離的物體越小，這是一個最為基礎的概念。生活中對於物體與觀測點遠近關係的判別，就是透過遠小近大的概念來研判，視覺上越大的物體相對於遠方較小的物體來說，與觀測點的距離來的較近，當相同物體一遠一近的時候就更容易判別深度距離，這種大小對比適用於判斷深度空間。畫面中的「份量也取決於大小之分。同樣條件之下，大者重，小者輕。」¹²

而視覺的高度亦是如此，從認識這個世界開始，在長期記憶中我們就已經儲存的大量對這個世界的印象在大腦中，對於外界的事物會依比例大小來判斷高度，當然也可以用物理測量的方式得知物體的高度，最直接的還是夠過視覺的觀察。當兩個物體在相同水平面上時，彼此之間的距離沒有太遠，可以透過視覺大小的相對來研判物體的高度，例如：當一個人與一棟建築在相同地平面上時，視覺上大小的相對性，可以判斷出建築比人還要高。在畫面空間中，畫家為了使物體看起來更為巨大，有時會使用近小遠大，藉此使碩大之物在視覺上更加的巨大。

¹² Rudolf Arnheim；李長俊譯：《藝術與視覺心理學(Art and Visual Perception)》(臺北，雄獅圖書公司，1976)，29頁。

相對大小這個觀念可以運用在畫面空間上，透過范寬所繪製的〈谿山行旅圖〉(圖 4)來進行分析。開始觀看這件作品時，有巍峨巨石在畫面的中上方，高山右側有一縷涓瀑，山壁上的紋理和層層密如雨絲的筆觸，加強了山石的重量感，第一眼面對這件作品時，視覺焦點會放在巨石的山頭上。

隨著畫面引導的動勢，將視點拉至畫面下方，可以看到突起的小山丘，小丘上有濃密的樹林，前方有一條小徑，右下角有有一行駝獸行隊。當觀者觀看這件作品時，很自然的會感覺到中央的山勢之高大，因為畫面上下的大小相對，所產生的視覺效果，可以看到下方的小山丘、巨石旁的瀑布、及山丘上的房子及樹林像對於畫面中央的山石明顯來的小，在我們既定的認知中，這樣的大小相對是非常合理的，可是實際上卻不知道小山丘、樹、房子究竟有多高，所以無法從這三個元素去判定畫面中央巨岩的高度，畫面中有一群驢隊(圖 5)，在現實中我們對於驢他的大小有一定了解，此時就可以使用物理的測量方式來判斷山勢究竟有多高。



圖 4¹³ 范寬〈谿山行旅圖〉
北宋，絹本設色，206.3X103.3cm

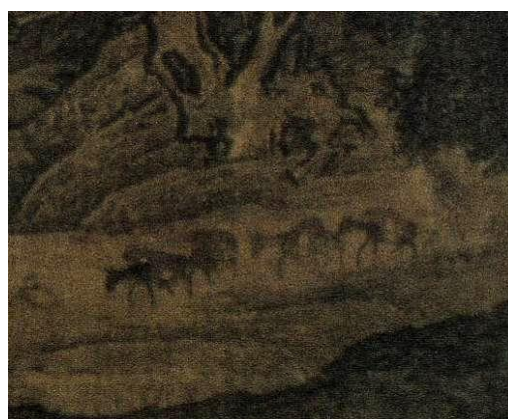


圖 5¹⁴ 范寬〈谿山行旅圖〉局部

¹³ 圖片來源 中國古代書畫鑑定組 編：《中國繪畫全集(2)五代宋遼金 1》(杭州，浙江人民美術出版社，1999)，70 頁。

¹⁴ 圖片來源 中國古代書畫鑑定組 編：《中國繪畫全集(2)五代宋遼金 1》(杭州，浙江人民美術出版社，1999)，70 頁。

范寬這件作品是五代、北宋以降發展出的巨碑式構圖，視覺焦點為什麼一開始會落在上邊呢？我們得到了以下的解釋「在一個型(pattern)中通常上半部較下半部具有更多的「視覺重量」(visual weight)，因此在同一個造型中上面部分通常較小，藉以平衡下面部分之重量。」¹⁵一般來說視覺重量會落在畫幅的上半部，而范寬在創作時，非但沒有去減弱上半部的重量感，還特別用重墨去強調其山頭之雄壯感，用此方法更顯得山巔高聳、奇特之處。

接著我們看到李義弘的〈立霧溪流〉(圖6)，這件作品也是透過了大小相對來呈現太魯閣峽谷的高與深。在觀察畫面之時，是覺得焦點會集中在上畫幅上方，視覺隨著岩壁往右下傾斜的紋理，一層一層的被往下吸引、牽連過去，直到河床上方細碎的小石頭與河水視線才暫時停留在此。立霧溪是一個被深切的縱谷，河床上佈滿了大大小小的碎石，作者在安排河床的細石時，用主觀的方式，將碎石均衡化，藉此以顯示山壁之壯闊。這兩個例子可以顯示出畫家運用大小的相對



圖 6¹⁶ 李義弘〈立霧溪流〉2004，京都赤麻紙，270X210cm



圖 7¹⁷ 李義弘〈立霧溪流〉局部

性，成功的使畫面垂直的深度空間拉大，藉此以突顯山勢之高、陡峭之感。

¹⁵ 劉思量：《藝術心理學—藝術與創造》(臺北，藝術家出版社，1998)，218 頁。

¹⁶ 圖片來源 賴淑貞 編：《玉山行 回首向來—李義弘書畫展》(臺中，台灣美術館，2007)，56 頁。

¹⁷ 圖片來源 賴淑貞 編：《玉山行 回首向來—李義弘書畫展》(臺中，台灣美術館，2007)，56 頁。



圖 8¹⁸ 葛飾北齋〈神奈川衝浪裏〉1832，水印木刻



圖 9¹⁹ 橫山操 〈新月富士〉1969，紙本彩色 額，50X65cm

¹⁸ 淺野秀剛：《別冊太陽 174 号 北齋決定版：生誕二五〇年記念》（東京，平凡社，2010），8-9 頁。

¹⁹ 東京国立近代美術館 編：《橫山操展》（東京，毎日新聞社，1999），95 頁。

葛飾北齋的〈神奈川衝浪裏〉(圖 8)，為了突顯翻騰的海浪的巨大及洶湧，運用大小相對性將畫面中的富士山縮小，讓海浪在畫面上有戲劇性的效果。橫山操〈新月富士〉(圖 9)則是透過山腳下燈火點點，透過小小一閃一閃的燈光，來突顯富士山的高大。這兩位作者同樣都描繪富士山，但對於富士山的表現卻是天差地遠，是因為要表現的意象不一樣，一個是純粹的突顯山的高聳與巨大，而葛飾北齋卻是透過富士山的實際存在中的形象，用巨大來襯托海浪的洶湧、險惡，可以見得大小的相對性不只帶出了空間中的深度距離，甚至影響了畫面所呈現的意義。

大小的相對在比例上，不只可以突顯空間的深度，更可以與多種相對性做連結。以中國的人物畫為例，人物大小依身分地位而定，並非由真實人物的身高比例來呈現，中國傳統人物畫上總是以「主大賓小」來顯示主人翁的重要地位性，例如：唐朝閻立本所繪的〈歷代帝王圖〉(圖 10)，在歷代帝王圖很明顯的看到運用主大賓小的相對關係來突顯主角的重要性所在，由此可見，相對性的關係對於畫面中的元素，並非單純的一條一條的法則，而是透過相對性多元化的觀看，可以更全面的理解畫面形象與形象所傳達的訊息。至於賓主的相對關係，則留待第四章第二節內容意象相對做深入的探討。



圖 10²⁰ 唐 閻立本〈歷代帝王圖〉(局部)

²⁰ 圖片來源 中國古代書畫鑑定組 編：《中國繪畫全集(1)》(北京，文物出版社，1997)，146 頁。

(二)透視相對

大小相對為畫面構成中最基礎的一種相對關係，因大小相對所衍伸出來的相對性關係就是畫面空間遠與近的關係。遠近的相對性，指的是畫面中物體與物體的層次感與深度感，也就是畫面中呈現兩個以上的物像，彼此之間的相對遠近關係位置。「距離和方向共同標定了位置。遠近、深淺、高低謂之距離；上下、左右、前後謂之方向。有了距離，有了方向，然後才能確定位置。」²¹

遠近的相對性必須從透視說起。郭熙在《林泉高致》提出三遠(圖 11)，「山有三遠：自山下而仰山顛，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。」²³，三遠法同時也被稱為是散點透視法，將俯視角、仰視角、平視角三個視角所觀察到的事物融合在一起，成為了中國繪畫創作中畫面空間的首要定律，影響近千年來中國繪畫審美的準則。然而這三個視角為何能同時存在？透過下列分析來找出解答。

東方與西方各有各的視點及畫幅，造就了東西方對於繪畫視覺上的差異。而中國畫的視角究竟為何，沈括在《夢溪筆談》中提出他的論點：畫中可以看到「谿谷間事，以及屋舍

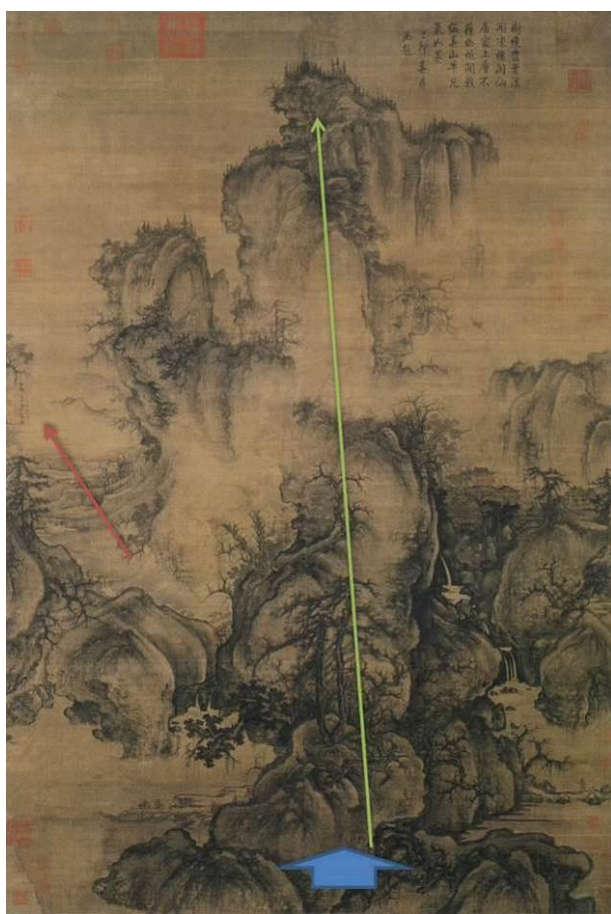


圖 11²² 三遠法示意圖 郭熙〈早春圖〉

北宋，絹本設色，158.2X108.1cm

藍色箭頭：平遠 綠色箭頭：高遠 紅色箭頭：深遠

²¹ 劉思量：《中國美術思想新論》(臺北，藝術家出版社，2001)，189 頁。

²² 圖片來源 中國古代書畫鑑定組 編：《中國繪畫全集(2)五代宋遼金 1》(杭州，浙江人民美術出版社，1999)，108 頁。

²³ 潘運告：《宋人畫論》，《中國書畫論叢書》(長沙，湖南美術出版社，2010)，24 頁。

中庭和後巷中事。」²⁴是以俯視角來看畫面中的物體，他特別強調畫作是：「山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。」²⁵從這裡我們可以得知沈括對於畫作的視點，是以觀看假山的方式來進行，也就是俯視的視點來觀看。因此中國傳統繪畫的長條畫幅所在的視點，是以畫幅上緣抬高 45-60 度的觀測角度作為基礎來畫，而不是像西方以垂直掛立的立面角度來進行描繪(圖 12)，這就是沈括提出的俯視視點以大觀小論。

郭熙所說的深遠就是俯視角，平遠為平視角，仰視角就是高遠，透過沈括以大觀小論進行分析，認為採用俯瞰的視角才能綜覽全景，使三個視點同時存在且不會互相矛盾、干擾，視點才有可能並存在同一畫面中。

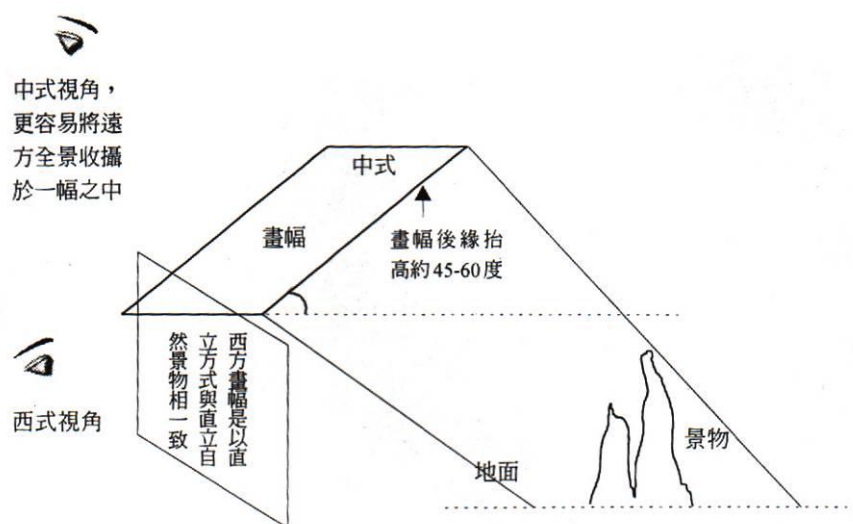


圖 12²⁶ 中式畫幅與西式直立畫幅之比較

接著用相對性觀點來析探，回到郭熙的〈早春圖〉(圖 11)，在同一個畫面上，每個人會有不同的視覺感知，所以在一開始觀察畫面時，切入點會不同，觀察的中心點也會不同，假設觀者一開始看到的是高遠的部分，觀察者此點為中心點，視線向外擴散進行周邊與中心相對性的判讀。假設視覺中心位於平遠時，以平遠的視點為基準點，因為經驗裡認定的高山有股向上延伸的力量，我們觀察到的平遠物體與山頭兩者是相對的，上下的距離被拉開，畫面空間是個假像的狀態，這跟大小的恆常性有關，因為一開始我們對於高山有個既定的印象，就像是人與建

²⁴ 潘運告：《宋人畫論》，《中國書畫論叢書》(長沙，湖南美術出版社，2010)，196 頁。

²⁵ 潘運告：《宋人畫論》，《中國書畫論叢書》(長沙，湖南美術出版社，2010)，196 頁。

²⁶ 圖片來源 潘運告：《宋人畫論》，《中國書畫論叢書》(長沙，湖南美術出版社，2010)，219 頁。

築物的相對，即使是人離建築物有一段距離，高度接近，也不會認為人與建築物同高。接著視點轉移至深遠，隨著視線的移動，往山的後面延伸，觀察的中心點變動成深遠的物體，此時觀察深遠與平遠是以近大遠小的原則來觀看，前方的物體大，後方的物體隨距離逐漸縮小，依上述的方式來剖析畫面，多少就能釐清三者並存的疑慮。

在中國繪畫中，三遠法其實是一個普遍的現象，透過沈括及相對性的觀看，散點透視的空間是有流動性而且曲折，有別於西洋畫的定點透視，他打破了時空的限制，能夠把客觀所觀察到的景色，透過心象的主觀組織在畫面上，因而擴大了藝術的空間。

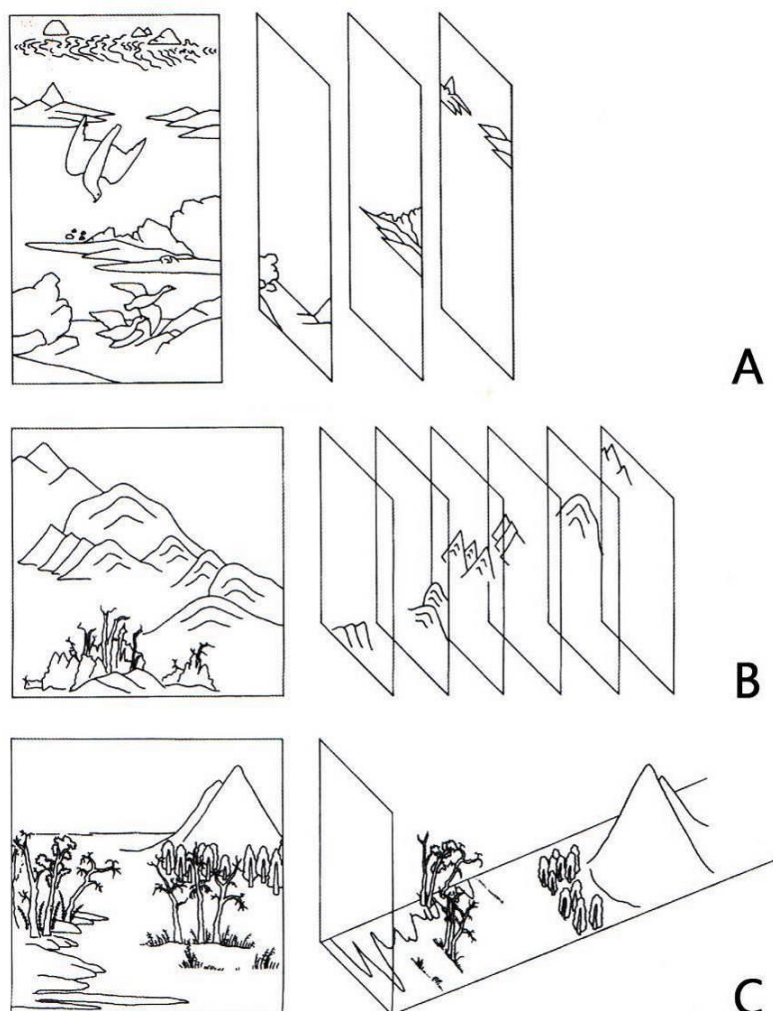


圖 13²⁷ 山水畫演變三階段

²⁷ 圖片來源 方聞；李維琨譯：《心印：中國書畫風格與結構分析研究》（西安，陝西人民美術出版社，2003），22 頁。

方聞在《心印》中對山水畫透視的演變提出了上圖(圖 13)，第一階段(圖 13 A)，始於公元 700 年至 1050 年，構圖從最前至最後區分成三個層次，個別的山和樹型的輪廓都是一組組的單位，彼此之間沒有連結性，是依照前後順序層遞成前後空間，此時繪畫的遠近相對為圖畫線索中的高度，其三層次分別佔據前、中、後景三個層次。第二階段(圖 13 B)的發展從 1050 年到 1250 年，此時的造型與構圖更為接近自然的樣貌，畫面中的物體成序列狀排列，層層疊疊，此時繪畫中大量加入暈染，將畫面中的柔化表現成雲霧、水氣，以柔和山與山交界的不協調，畫面中層疊的效果近似於圖畫線索中的遮蔽物概念。最後到了第三階段(圖 13 C)，1250 年到 1400 年左右，此時繪畫發展已經可以整體且具體的被描繪出來。此時發現了透視中遠小近大的概念，不再只是層層疊疊的方式，畫面也構成一個具有真實意味的空間。²⁸

從以上的論述看來，「在中國的山水畫裡，出現在畫裡之空間的無限，其作用是在於引導觀賞者的視線，而又超出了視力所及的範圍。」²⁹透過相對性的觀察，稍稍的理解了中國繪畫散點透視的原理，也因為畫面所呈現的是種心靈空間，讓心靈的臥遊得以在畫面實現遊歷大山大水之感。

(三)疏密相對 / 聚散相對

疏密，就字面上的解釋來看就是稀疏與稠密，在畫面上的呈現就是分布、結構的關係，同時被稱為聚散、分合。畫面的構成，元素越多越聚集稱為密，於畫面上分布較少的地方則稱為疏，這種就是疏密的關係。惲壽平於《南田畫跋》提出疏密論：「文徵仲述古云，看吳仲圭畫，當於密處求疏，看倪雲林畫，當於疏處求密……余則更進而反之曰，須疏處用疏，密處加密。」³⁰文徵明在看吳鎮的畫時，認為畫面的密處太過密了要有些疏，觀看倪瓚畫面在安排時，畫面鬆散的

²⁸ 方聞；李維琨譯：《心印：中國書畫風格與結構分析研究》(西安，陝西人民美術出版社，2003)，21-23 頁。

²⁹ Rudolf Arnheim；李長俊譯：《藝術與視覺心理學(Art and Visual Perception)》(臺北，雄獅圖書公司，1976)，295 頁。

³⁰ 潘運告：《清人論畫》，《中國書畫論叢書》(長沙，湖南美術出版社，2011)，137 頁。

地方要在密一些，惲壽平則提出畫面密處要更密，疏處要更疏，這個觀點無非是加強了畫面上相對的視覺效應，而鄧石如所言：「字畫疏處可以走馬，密處不使透風。」³¹更印證了惲壽平的觀點，強化畫面上更強之處，削弱畫面鬆散之處，使得畫面張力顯得更為強烈。疏密兩者的存在是因為相對的關係，沒有密實的結構，畫面中顯得較弱的部分就顯現不出來。

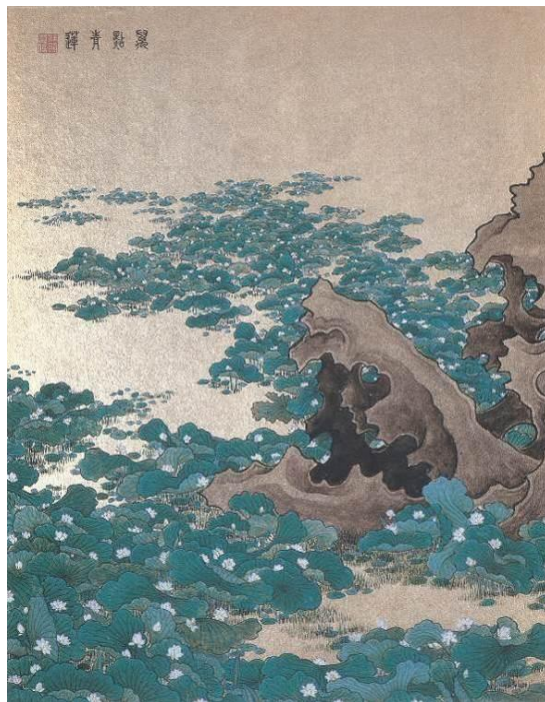


圖 14³² 任熊〈十萬圖(之一)萬點青蓮〉清，冊，
26.3x20.5cm

如畫面以單一元素為大宗，在視覺的經驗上，較容易產生疏密之感，此種型態的畫面結構，可以透過圖畫線索的質地走向看出畫面的深度空間。如任熊的〈十萬圖(之一)〉(圖 14)畫面中的荷葉大小分布，呈現前密後疏，畫面中荷葉與假石形成一個緊密之處與後方較為鬆散的荷葉相對，此件作品透過疏密感，加強了深度空間的感覺；亦可透過質地走向及近大遠小解釋出深度空間。疏密感也可以形成一股動勢，畫面中荷葉的分布呈現一個 S 型的走向，將觀者的視覺路徑連結起來形成一股向後的動勢的走



圖 15³³ 任熊〈十萬圖(之四)萬橫香雪〉清，冊，
26.3x20.5cm

³¹ 包世臣〈論書一〉，《藝舟雙楫》(臺北，台灣商務印書館，1986)，22 頁。

³² 圖片來源 中國古代書畫鑑定組 編：《中國繪畫全集(30)清 12》(北京，文物出版社，2001)，82 頁。

³³ 圖片來源 中國古代書畫鑑定組 編：《中國繪畫全集(30)清 12》(北京，文物出版社，2001)，85 頁。

向。〈十萬圖(之四)〉(圖 15)畫面中的花主要也是透過疏密相對，營造出整體空間感的深度。

接著透過李義弘〈石滬與釣客〉(圖 16)這件作品可以看到，他使用了黑白、疏密、繁簡等多樣的相對手法來構成這幅作品，這張作品的主軸圍繞在疏密的相對性之上，畫面中前景的石頭，較為鬆散還透出海水的白，相較於後方的石頭，可明顯分辨

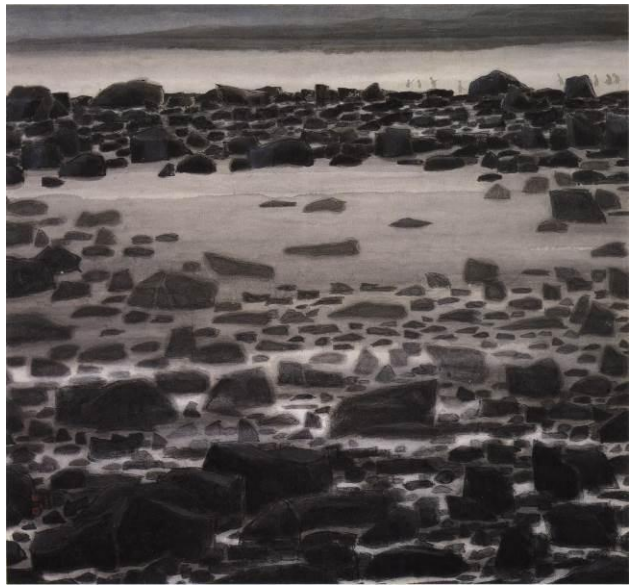


圖 16³⁴李義弘〈石滬與釣客〉2003，1982 淨皮單宣，89X94cm

出它的大小，後排的石頭較為緊密，大小的比例相對於前排的石頭來的小。畫面中的疏密結構，可以明顯的看到有兩條黑色的帶狀，是透過岩石層層的堆疊而成，而中段較為鬆散的部分，以幾塊石頭散落其中，並降低石頭與水的對比度，讓觀者可以很清楚的看到整件作品，是由橫向的帶狀所構成，這件作品中疏密比例的協調性與帶狀呈現近大遠小的分布，使此幅作品的空間更為的深入，此外圖畫線索中的相對大小、質地走向亦可判斷出畫面的深度空間。

接著看到尾形光琳的〈燕子花圖屏風(右隻)〉(圖 17)，這種聚散的排列方式，與前面所舉的例子較為不同。畫面中有兩種聚散的方式，其一為單純的花的聚散(藍色的花)，由於藍色的花明度較低，在畫面中的重量感較重，所以構成花本身的聚散效果，透過圖片很清楚的看見(圖 18A 白色圓圈)，有的由七八朵花為聚集體，有的為兩三朵為一個聚集體，花的聚集有的呈長條狀有的呈圓形，羅列在畫中。另一種聚散的效果則是整體性的聚散(藍色的花包含莖)，透過圖 18B，在各自的紅色圓圈內，花有各自的聚散而形成組織，而紅色圓圈與紅色圓圈相接，則使得各組各組間形成橫向的擴展。

³⁴ 圖片來源 賴淑貞編：《玉山行 回首向來—李義弘書畫展》(臺中，台灣美術館，2007)，54 頁。

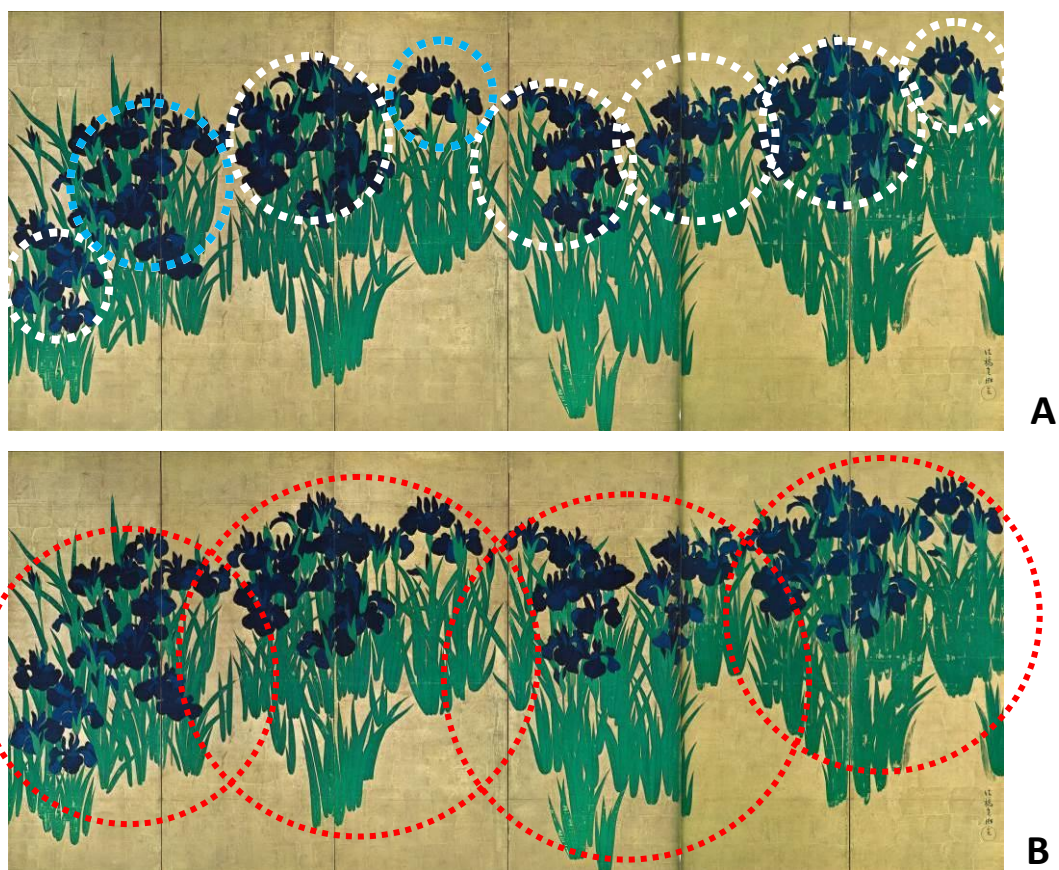


圖 18³⁵ 尾形光琳〈燕子花圖屏風(右隻)〉聚散示意圖



圖 17³⁶ 尾形光琳〈燕子花圖屏風(右隻)〉18 世紀，六曲一双，紙本金地著色，各 150.9X338.8cm

疏密不僅僅影響的是畫面結構的布局，透過聚集的效果呈現在畫面，使主體部分更為突顯，讓散的地方更加空曠，加強主賓的相對感。疏密的分布更可以使畫面空間的深度更加的深遠，密的結構與疏的結構也受到大小相對的影響，空間

³⁵ 圖片來源 山根有三：《原色の美術 1 4 宗達と光琳》（東京，小学館，1969），94-96 頁。

³⁶ 圖片來源 山根有三：《原色の美術 1 4 宗達と光琳》（東京，小学館，1969），94-96 頁。

感也因此被突顯出來，因此加強深度空間的概念。畫面聚散的分布亦可以營造出一條虛擬的動勢線，觀者在畫中較易被聚集的且畫面強度強的物體所吸引，透過聚的集合體，可以暗示出畫面的動態及方向性，並且引導觀者的視線來觀看作品。

四、比例安排的呈現

(一)解讀高度

中國山水畫中的點景人物一直是個特別的存在，既不屬於人物畫的範疇，也游離於山水畫，成為一種特別的表現形式，雖然在畫面中表現的是人物，但又不能成為一個獨立形式的存在，是山水畫中的附屬物。南朝時，宗炳提出聖人含道暎物、賢者澄懷觀道、應目會心等，主張畫家必須寫山水之神及顯現在山水之中的靈，去感受自然體會自然，與自然達成物我感通之境界，才能將山水再現於畫面之中，使山水畫達成一個可行、可望、可居、可遊之境界。所以山水畫中，常常可以看到畫家將自身情感寄託在點景人物中，甚至畫面中的人物往往就是描寫畫家本人。

點景人物為畫家精神的寄託所在，觀者亦可以透過點景人物使自己的心靈在畫面中遊蕩。圖 19 為南宋夏圭的〈溪山清遠圖〉，當觀看畫面的岩壁時，透過畫中點景人物與之呈現的相對比例，觀者可以意識到畫面中的岩壁很高，但是岩壁究竟有多高呢？此時可以藉由較為科學的方法來進行物理的測量，以了解畫面岩壁的高度。



圖 19³⁷ 夏圭〈溪山清遠圖〉(局部)

³⁷圖片來源 中國古代書畫鑑定組 編：《中國繪畫全集(4)五代宋遼金 3》(杭州，浙江人民美術出版社，1999)，95 頁。

此方法是依畫面空間的比例相對進行測量，運用電腦繪圖軟體 Adobe Illustrator CS5.1 進行測量與繪製比例圖。其目的是在於了解畫面中的比例關係，透過繪畫手法的呈現，用大小相對的比例所產生的感覺與透過計算後的感覺是否為較為一致，與真實世界的實際高度無關。

首先於軟體中匯入〈溪山清遠圖〉的局部圖(圖 19)，為於畫面的下方有三個點景人物(圖 20)，因中央人物的完整性較足夠，左右二人並非顯現出全部身高，因此取中間人物為此分析的基準，以人物的身高為一等分，此為單位基準測量，如圖 21 中的紅色線段。

測量岩石的高度前，先行拉一條直線在崖壁上，依此直線為崖壁高度的基準，為圖 22 中較長的紅色線段。當兩條線段都準備好時，將兩條線段拉到空白處方便比較比例大小時的觀測，依圖



圖 20³⁸ 夏圭〈溪山清遠圖〉(局部點景人物)



圖 21³⁹夏圭〈溪山清遠圖〉(局部點景人物高度示意圖)

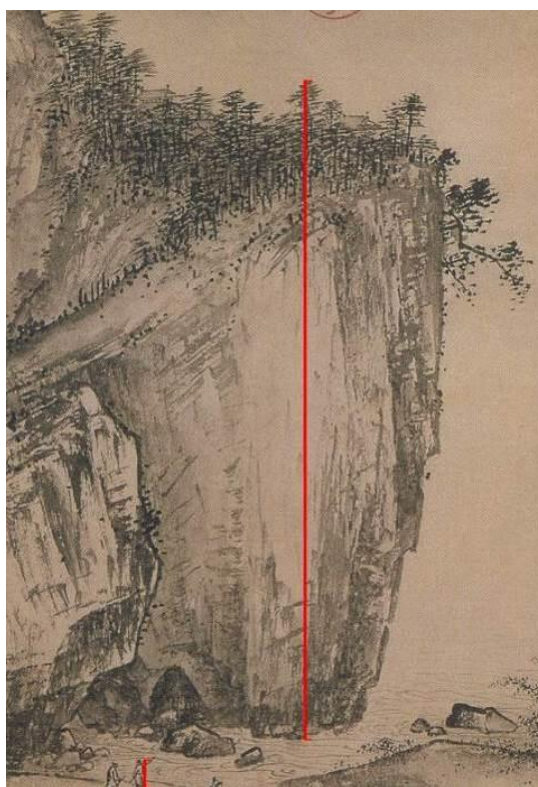


圖 22⁴⁰ 人物的比例與崖壁的比例

³⁸圖片來源 中國古代書畫鑑定組 編：《中國繪畫全集(4)五代宋遼金 3》(杭州，浙江人民美術出版社，1999)，95 頁。

³⁹圖片來源 筆者製作。

⁴⁰圖片來源 筆者製作。

3-20 中較短的線段，也就是人物大小的基準，與崖壁的長度做比較，可以得到圖 23 的結果。從圖 23 中，可以清楚的看到崖壁的比例可以被人的比例分成 22 等分，所以人與崖壁比例大小為 1：22，因此得知崖壁的高度為人的 22 倍之高。宋朝時中國人平均身高為 165 公分，所以假設圖中人物的高度為 165 公分(圖 21)，接著我們用 165 乘以 22，得到 3630 公分，是為 36.3 公尺，因此可以知道崖壁的高度有 36 公尺之高。

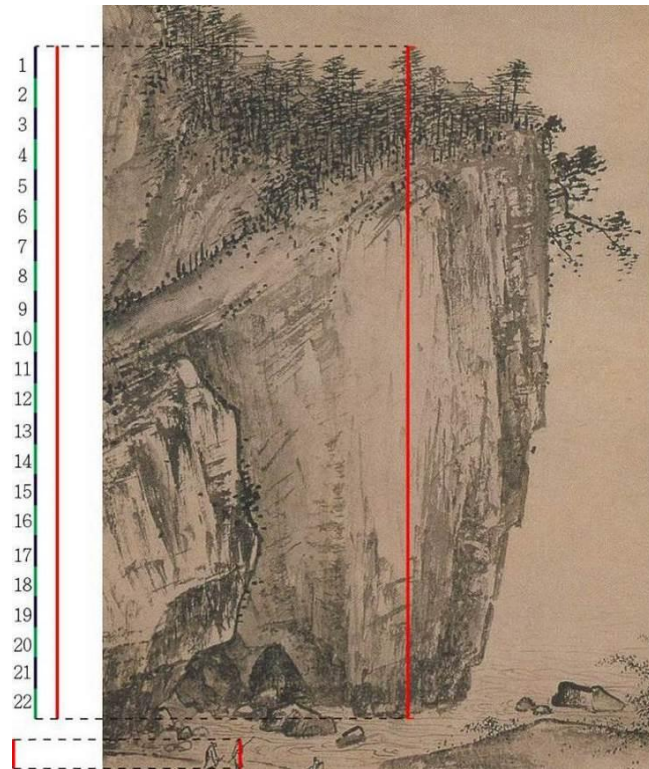


圖 23⁴¹ 人物的比例與崖壁的比例

在經過一系列計算後，可以粗略了解到崖壁的高度。以現代樓房的高度來計算，3 公尺為一層樓，畫面中的崖壁也只是 12 層樓，可是在視覺上對於崖壁的大小卻超過 12 層樓的感覺。因畫面空間與真實世界的空間不同，所得到的數據不一定適用於真實空間。

這是由於視覺的高度與心理的高度不同所致，視覺上觀察到的是感知高度，而觀者對於畫面的解讀是認知高度，是由觀者去體會畫面的高度究竟有多高，所以畫面空間的高度與真實的高度不同。且畫面空間中人與崖壁有一段距離，我們只能依比例上來作為推測，這是一種觀看此件作品的一種方式，是種客觀性的解讀，所計算出來的數據並不能實際代表畫面中崖壁的高度。此實驗主要在於了解畫面中比例大小的相對性在觀賞畫面時，可透過畫面中各種線索去觀察，因人類的視覺認知會去推算比例的高度，畫家在畫面空間中用相對大小的視覺感，使視覺上覺得崖壁來的比測量上更為巨大。

⁴¹圖片來源 筆者製作。

(二)大小比例

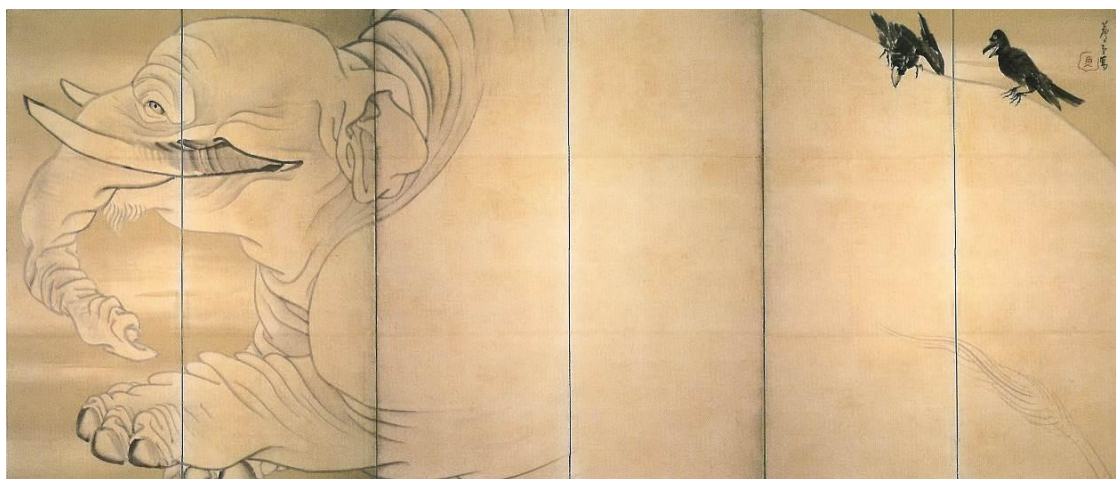
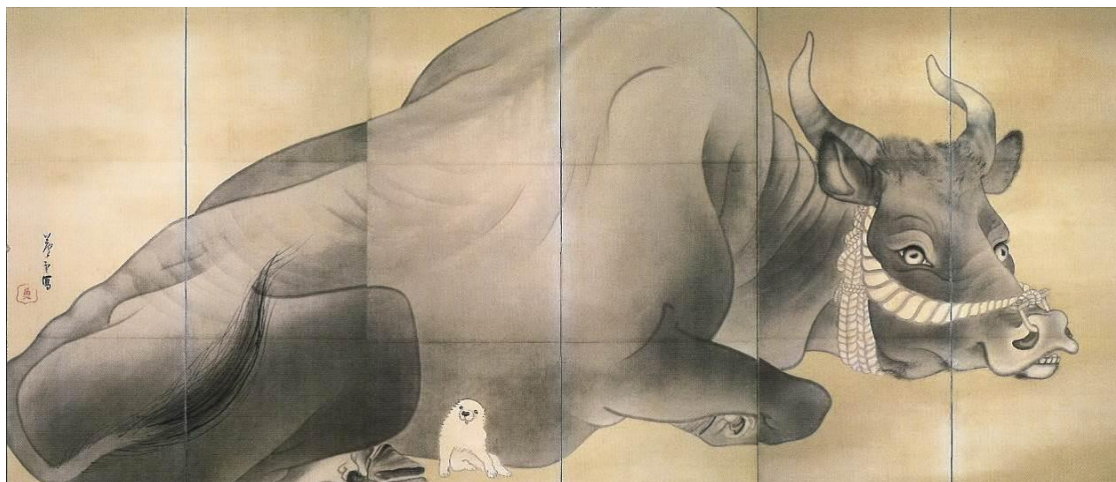
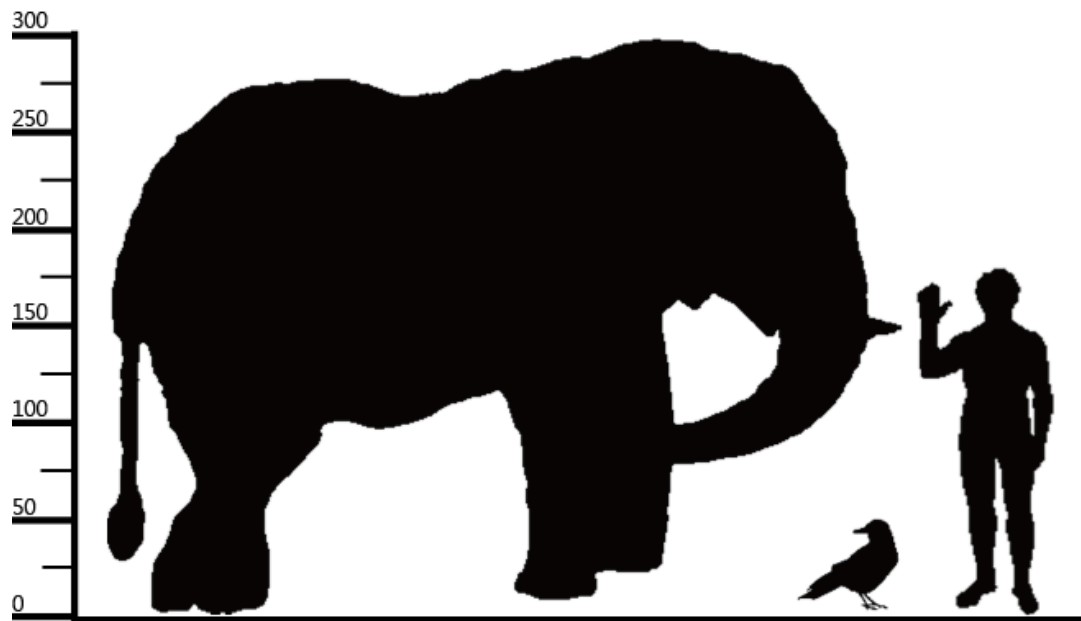


圖 24⁴² 長沢芦雪〈白象黒牛圖屏風〉18 世紀，六曲一双，紙本墨画，各 155.3X359.0cm

接著來觀看畫面中的動物的比例關係。圖 24 畫面中的牛與象都顯得特別的巨大，除了牛與象在畫面中所佔據整個畫面的面積及破格的手法，讓觀看者覺得兩者特別的巨大外，更重要的是陪襯的動物，以白色的小狗及黑色的烏鴉作為相對的對象物，可以發現到畫面中的小狗及烏鴉的比例比正常的來的小了許多，這是為什麼呢？透過下圖來分析烏鴉與大象這個部分。

⁴² 圖片來源 河野元昭：《別冊太陽 150 号 江戸絵画入門驚くべき奇才たちの時代》（東京，平凡社，2008），115 頁。

圖 25⁴³ 人、烏鴉、大象的比例

我們試著將畫面中的象、烏鴉、人三者進行比較(圖 25)。亞洲象的高度一般不超過三公尺，在此將他設定在三公尺左右的尺寸，烏鴉的大小為五十公分，正常男性的身高為一百七十公分，以此三個尺寸做比較，可以發現大象與烏鴉的比例並沒有像圖 3-22 的落差那麼大。

這是畫家在繪製作品時為了使畫面張力更強，會將畫面中的物象做一個修改，使畫面物象與真實世界的比例落差較為明顯，圖 24 中的黑牛與畫面中的小狗，兩相比較之下，兩者的比例也是與真實的物象有段差距，使畫面的視覺感更為強烈。這幅作品中畫家除了以改變大小比例的手法來繪製，還運用了黑白相對，黑牛與小白狗、白象與烏鴉，因白色因為明度較高，相較於黑色就會有膨脹感的產生，所以使得畫面中的白象越大而烏鴉有縮小之感；另一屏的黑牛與小狗，雖然白色小狗的面積不大，但小狗在畫面中的重量不至於被黑牛的重量壓過去，也是因為白色具有膨脹感的緣故。

⁴³圖片來源 筆者製作。



圖 26⁴⁴ 橫山操 〈冬富士〉1969，紙本彩色 額，50X65cm



圖 27⁴⁵ 橫山操 〈清雪富士〉1968，紙本彩色 額，65X91cm

⁴⁴ 圖片來源 東京国立近代美術館 編：《橫山操展》(東京，毎日新聞社，1999)，94 頁。

⁴⁵ 圖片來源 東京国立近代美術館 編：《橫山操展》(東京，毎日新聞社，1999)，98 頁。

畫家在表現同一個物體時，也會受陪襯物的比例大小，而影響在畫面上的呈現。用圖 26、圖 27 為例，日本畫家橫山操在表現冬天的富士山時，畫面中富士山的高度其實是很接近的，而受到前景的影響，樹木的高度不同，富士山所形成的視覺效果也會大不相同。將兩張圖合在一起做比較(圖 28)，圖 26 中的樹林佔畫面中的比例約為畫面的三分之一至二分之一，圖 27 的樹群則佔畫面的六分之一至五分之一，而兩張圖的地平線高度頗為接近，然而因樹林高度的影響，相對來說圖 26 的富士山高度較低，圖 27 的高度則較為來的高聳許多。



圖 28⁴⁶ 富士山與樹的高度比例圖

依現實上肉眼觀看的角度來說明，其實可以從樹的高度透露出與富士山間的距離，畫面中的樹較大，且看的到根部，相對來說觀察者比較接近富士山(圖 26)，而圖 27 因距離富士山較遠，相對來說看到的景色較為寬廣。經過以上的分析，畫面中物體大小比例，可以使視覺上的張力變強，也可透過大小的相對性，去區分畫面中的賓主關係及了解畫面中空間的距離感等等。大小比例的分配在畫面、結構，具有很重要的影響力。

(三)壓縮空間

伊藤若沖〈群雞圖〉(圖 29)主要是在描繪雞的動態及羽毛的層次。為了描繪出動植物的最為真實的樣貌，伊藤還在自家後院養了數十隻雞，並用了一年的時間仔細觀察，才畫出一系列的動植物。看到圖 29，畫面中可以很清楚的看到伊藤若沖所描繪的 13 隻雞的動態、大小、羽毛、及造形等，但仔細觀察後發現，畫面中最前面的雞到最後面的雞，大小近乎相同？比例上完全沒改變？

⁴⁶圖片來源 筆者製作



圖 29⁴⁷ 伊藤若沖〈群雞圖〉1761~1765，絹本著色，142.1X79.5cm

⁴⁷佐藤康宏：《アート・ビギナーズ・コレクション もっと知りたい伊藤若沖生涯と作品》（東京，株式会社 東京美術，2006），37 頁。

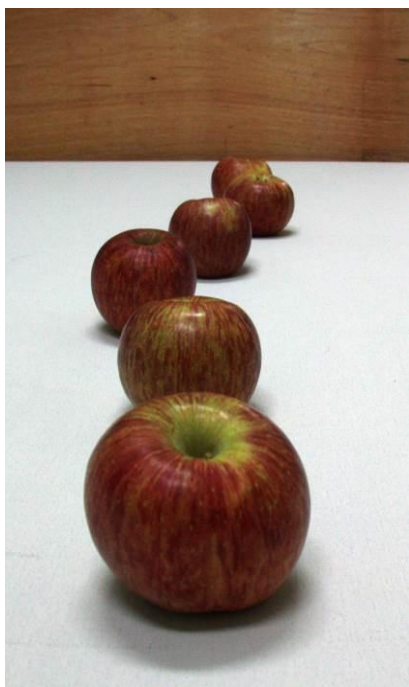


圖 30⁴⁸依平視的角度來拍攝，畫面中會有近大遠小的空間感



圖 31⁴⁹將拍攝的角度拉高，焦距拉長，壓縮空間的拍攝

相機型號：Canon EOS 500D

光圈孔徑：f/10

曝光時間：1/15 秒

ISO：400

焦距：18mm

相機型號：Canon EOS 500D

光圈孔徑：f/10

曝光時間：1/25 秒

ISO：400

焦距：90mm

為了瞭解這種狀況，我們用大小接近的六顆蘋果進行實地拍攝。圖 30 為平視的角度進行拍攝，可以看到近大遠小的效果，而改為俯視拍攝並拉長焦距，此時畫面空間就會被壓縮，而畫面中(圖 31)的蘋果大小就會相當的接近，完全沒有景深的效果，並將之疊合再一起(圖 32)，就會近似於伊藤若沖所畫的雞的大小。東方繪畫的視點一直以來有別於西方的視點，可以運用圖 12 所提到的俯視角視點以及本實驗進行解釋，以畫幅上緣抬高 45-60 度的觀測角度作為基礎來描繪物體，這樣對於伊藤若沖畫面中的問題，答案似乎就呼之欲出了。



圖 32⁵⁰將圖 4-12 的蘋果組合成類似伊藤若沖〈群雞圖〉的重疊方式

⁴⁸圖片來源 筆者拍攝。

⁴⁹圖片來源 筆者拍攝。

⁵⁰圖片來源 筆者製作。

(四)視點張力



圖 33⁵¹ Lopez Garcia 〈Gran Via〉
1974-81，Oil on board，90.5X93.5cm



圖 34⁵² Lopez Garcia 〈Gran Via〉(局部)1974-81，Oil on
board，90.5X93.5cm



圖 35⁵³ 原本的視覺走向

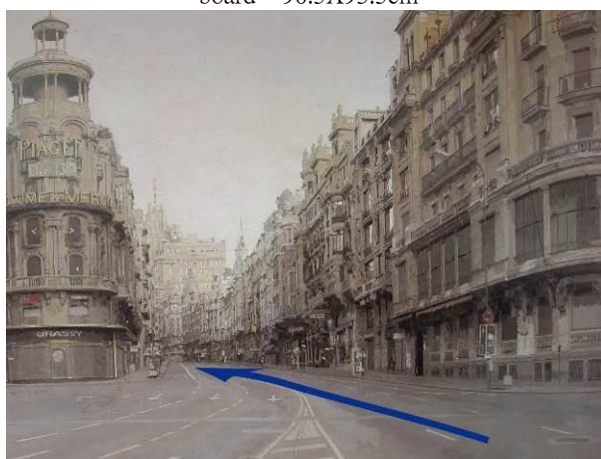


圖 36⁵⁴ 裁切後只剩下線性透視

接著我們看到圖 33，這是西班牙寫實畫家羅培茲(Lopez Garcia)所繪製的城市街道，將之從畫面的一半切開，保留上半部(圖 34)，並將兩者做一個比較。原本完整的圖具有廣角鏡頭的擴散感，可以從圖 35 很明顯的看到原本透過馬路上的標示，有一股很強的向上透視感，到了接近線性透視的切線時，視覺被往後方拉去，此一視點有線性透視、相機廣角兩股隱形的力量在推動畫面中的透視。經裁切過後的透視，只能依靠畫面建築物的透視來判斷畫面中的深度(圖 36)。可以很清楚的見到，畫面元素的安排及比例，可以深深影響透視的關係。

⁵¹圖片來源 Brutvan, Cheryl/ Fernandez-Cid, Miguel (CON) :《Antonio Lopez Garcia》(New York , Distributed Art Pub Inc , 2008) , 117 頁。

⁵²圖片來源 筆者改編自 Lopez Garcia 〈Gran Via〉。

⁵³圖片來源 筆者改編自 Lopez Garcia 〈Gran Via〉。

⁵⁴圖片來源 筆者改編自 Lopez Garcia 〈Gran Via〉。

五、結論

本文針對畫面中的形式表現為主要的探討方向，運用建構出的相對性概念分析畫面中的表現手法，並從中探討相對性對畫面的重要性及呈現。筆者對於相對性的概念是由美的形式原理的對比與物理學上的相對運動為發想，開始組織相對性概念，透過藝術、感覺與知覺、基模及完形心理學等相互參照之下，統合出能夠支撐筆者所建構的相對性概念。

一件藝術品的組成，是透過藝術作品的基本元素所構成，如造形、空間、光線、色彩等各個元素組合而成。相對性是畫面中元素與元素相對比較後所得出來的結果，相對的兩個元素必須同時存在畫面中，否則相對性就無法成立。在觀賞一件作品時，通常以畫面中的某一個元素為視覺的焦點，並以此為基準點，每個人一開始的基準點會不同，是受到本身的文化、背景、記憶、環境等影響。當把視覺從基準點轉移出去之後，此時畫面的觀察就會變的大不相同。當視覺從原先的焦點轉移出去，眼睛就會從畫面中找一個物件來當新的基準點，物件之間的關聯性就是構成相對性關係的重要連結，然而視覺會隨著觀察的中心不同，而不斷在畫面上移動視覺焦點，當中心點改變，連結重組，物體與物體之間的相對性就會因為基準的改變而改變。

比例、空間的相對性在畫面的解讀上牽涉最多也最為複雜，範圍也相當的廣泛，筆者將之歸納為三項，大小相對、疏密(聚散)相對、透視相對。大小相對除了畫面上比例的問題更會牽涉到遠小近大、主賓關係等，而疏密相對，除了畫面結構的問題，更會引發畫面空間、大小、賓主等關聯。透視的相對是透過各種畫面中的元素所組成，大小、墨色濃淡等，也可以用圖畫的單眼線索做出判斷，如遮蔽物、質地走向、高度等，透視的相對其實就是空間前後的相對。

同一個畫面中，彼此關聯性高的相對性會相互產生連結，舉例來說如想凸顯主題，可以試著運用到主題物的大小來處理，大小同時可以帶出主題在畫面中的空間，當發現遠近空間的墨色不同，再拉去色彩的相對來做描述，也可以用清晰

模糊來觀看此一相對性，從此可以得知畫面中的相對性是一層一層有相互關聯性的。如用視點來看，視點停留在近景的時候，則以近景為基準點，遠景就相對來的要比近的物體來的要小，換個角度來看，視點停留在遠處，原本所構成的概念將會相反過來，此時就會產生相對關係，甚至可以藉此去推算主題物在畫面上的距離。大小不僅只是空間的運用，也可改變畫面的張力，可以見得畫面上的任何元素與元素間都有可能產生相對關係，這就是本文所要闡述的畫面形式的相對性。

參考書目

- 劉思量：《藝術心理學—藝術與創造》(臺北，藝術家出版社，1998)。
- 劉思量：《中國美術思想新論》(台北，藝術家出版社，2001)。
- Rudolf Arnheim；李長俊譯：《藝術與視覺心理學(Art and Visual Perception)》(臺北，雄獅圖書公司，1976)。
- 潘運告：《漢魏六朝書畫論》，《中國書畫論叢書》(長沙，湖南美術出版社，2011)。
- 潘運告：《唐五代畫論》，《中國書畫論叢書》(長沙，湖南美術出版社，2011)。
- 潘運告：《宋人畫論》，《中國書畫論叢書》(長沙，湖南美術出版社，2010)。
- 潘運告：《清人論畫》，《中國書畫論叢書》(長沙，湖南美術出版社，2011)。
- 陳瓊花：《藝術概論》(臺北，三民書局，1995)。
- 中國古代書畫鑑定組 編：《中國繪畫全集(1)》(北京，文物出版社，1997)。
- 中國古代書畫鑑定組 編：《中國繪畫全集(2)五代宋遼金 1》(杭州，浙江人民美術出版社，1999)。
- 中國古代書畫鑑定組 編：《中國繪畫全集(4)五代宋遼金 3》(杭州，浙江人民美術出版社，1999)。
- 中國古代書畫鑑定組 編：《中國繪畫全集(30)清 12》(北京，文物出版社，2001)。
- 賴淑貞 編：《玉山行 回首向來—李義弘書畫展》(臺中，台灣美術館，2007)。
- 淺野秀剛：《別冊太陽 174 号 北齋決定版:生誕二五〇年記念》(東京，平凡社，2010)。
- 東京国立近代美術館 編：《橫山操展》(東京，每日新聞社，1999)。
- 方聞；李維琨譯：《心印：中國書畫風格與結構分析研究》(西安，陝西人民美術出版社，2003)。
- 包世臣〈論書一〉，《藝舟雙楫》(臺北，台灣商務印書館，1986)。
- 山根有三：《原色の美術 1 4 宗達と光琳》(東京，小学館，1969)。
- 河野元昭：《別冊太陽 150 号 江戸絵画入門驚くべき奇才たちの時代》(東京，平凡社，2008)。
- 東京国立近代美術館 編：《橫山操展》(東京，每日新聞社，1999)。
- 佐藤康宏：《アート・ビギナーズ・コレクション もっと知りたい伊藤若冲生涯と作品》(東京，株式会社 東京美術，2006)。

• Brutvan, Cheryl/ Fernandez-Cid, Miguel (CON) : 《Antonio Lopez Garcia》 (New York , Distributed Art Pub Inc , 2008) 。