

精藝叢書 2

陳秋瑾 著

現代西洋繪畫的空間表現

藝風堂

**現代
西洋** **繪畫的空間表現**

陳秋瑾 著

作者簡介



陳秋瑾

- 1956年生於台灣雲林。
- 師大美術系畢業。
- 師大美術研究所碩士。
- 經歷 / 西畫女畫家學會創始會員。
 - 1979年三人聯展於美國文化中心。
 - 1986年台灣區公教人員美展評審委員。
 - 西畫女畫家學會聯展。
 - 教育部編「青少年科學百科全書」美工插圖。
- 現任 / 台北市立師範學院美勞教育系副教授。
- 著作 / 1900—1945年西洋繪畫空間之研究(1983)。
文藝復興時期繪畫空間表現之研究(1988)。

王序

一部繪畫空間表現史，是一部人類對空間的認識史。透過繪畫空間的表現，可以探求出當時代的空間觀。

坊間有關現代繪畫的書籍，大多偏向於畫派的介紹，包括：畫派產生的年代，主要代表畫家，創作的觀念，有那些代表作等等，屬於畫派的發展過程，是縱向的介紹。陳秋瑾這本「現代西洋繪畫的空間表現」，則側重橫的連繫，把空間表現從流派裡抽取出來，加以分析並歸納出不同派別間的共通性，打破了傳統以畫派為分野的研究方法。因為畫派的發展，固然都有其獨特的概念表現，但這整個世界是一個有機體，所有的事物有互動的關係，所謂：「牽一髮動全身」，並且畫派的發展時間互有重疊，所以空間觀有其類似處，在畫面上透露出來的空間表現法，自然有共通點。除了坊間畫派發展過程介紹之外，如果能輔以橫向的連繫，將有助於對現代繪畫的認識。

一般人對現代繪畫的表現，有兩極化的看法。對著畫面，常有不知其然也不知其所以然的感覺，也就是不知道裡面畫的是什麼（繪畫的內容）？為什麼這樣畫（繪畫的形式）？反正看不懂的藝術，就是前衛。「現代」，有人說它非常好，有的人對它敬而遠之，這兩極化的看法，都不是欣賞現代繪畫應有的態度。欣賞時除了包含面對作品時的直接感覺外，尚須要背景知識的支持，才能對作品有深入的瞭解，這些背景知識除了包含作者、創作年代、派別之外，創作的概念和作品形式、內容的特色更是重要。透過這些認識，吾人對現代繪畫的定位才能有持平的看法。

空間表現是繪畫作品的形式之一，受著創作概念和內容的影響。因此，從空間的表現方式中，吾人可以探求出從畫面上所透露出來的意義。「現代西洋繪畫的空間表現」一書對二十世紀的西洋繪畫空間表現有深入的探討和研究，超乎以派別為分野的介紹，以分析和歸納的方式，整理出現代西洋繪畫空間表現的六大類型，給大眾提供了對現代西洋繪畫認識和研究的橋樑，故筆者樂予為序。

王秀雄

中華民國七十八年八月

序言

任何一張畫，都有空間表現。不管畫面上呈現的是二次元的平面空間，或是三次元、四次元的空間幻象，都是一種空間表現。

從古到今，西洋繪畫風格迭經改變，這些改變除了一些內在因素外，就外在的形式而言，空間表現的改變是最明顯的。例如埃及藝術的知識性空間，以特徵及恆常性為表現的依據，而採取移動視點為觀察及表現的方式；希臘、羅馬時期則採用固定視點觀察法，但描繪的重點在於個體的存在，而非深遠透視的效果；中世紀時期放棄了希臘、羅馬時期的固定視點觀察方式，採用象徵性的表現，只要畫者和看畫者知道畫中內容即可，沒有必要做很寫實的描繪，所以畫中沒有明確的深遠透視效果，個體的質感和量感也不甚重視；到了文藝復興時期，畫家們空前明顯且有系統的對畫面空間表現做深入研究，並發展出一套相當科學性的透視法，以求對畫面空間做一有秩序性的交代。從文藝復興迄印象主義之間，繪畫空間表現大致採取透視法，甚而一部分現代繪畫也仍採用這種方式，其影響不可謂不深遠。由此可見，繪畫的形式幾乎為空間表現所主導著。

縱觀整個西洋繪畫空間表現的演變，可以發現，從文藝復興至二十世紀之前，是以透視法為手段，其目的是再現自然的深度空間，這是受到自然環境制約的他律性空間。到了二十世紀，有些畫家對這種他律性的繪畫空間表現方式產生了懷疑，甚至加以否定，並進而追求畫面的自律性空間，利用畫面二次元的屬性，發展出不單是受制於自然再現的空間表現。這種追求到底出現了多少類型？是什麼原因形成這些類型的表現？這是引起

筆者研究西洋現代繪畫空間表現的主要動機。

本書共分六章。第壹章緒論，敘述研究的動機，研究的範圍，以及研究的方法。

第貳章闡述空間的定義，包括空間的認知和空間的再現——繪畫空間。

第參章論述二十世紀以前西洋繪畫空間表現之沿革，從埃及藝術到印象主義，共分六期。

第肆章歸納出二十世紀前半期繪畫空間表現之類型，共分成：①限定性的空間②畫者移動的繼時性空間③對象物移動的繼時性空間④複合透視法的空間⑤抽象性的空間⑥混合性的空間。

第伍章分析影響現代繪畫空間表現之因素，以及繪畫如何反映這些影響因素的問題。

第陸章是全書的結語，並比較二十世紀前後繪畫空間在表現形式上的差異。

本書之撰寫，承蒙師長好友慨借資料並惠予指導與建議，內心感激不盡。尤其是師大美術研究所王秀雄教授之教導斧正，更是本書得以完成的動力，筆者僅在此致以最高謝意和敬意。

筆者不才，研究範圍過大，疏漏之處在所難免，尚祈先進賢能惠予指正，以使本書得以更加完整。筆者並自勉，期待來日能把正進行中的現代繪畫空間表現，再做更深入的研究，以補本書不足之處。

陳秋瑾

中華民國七十八年七月

目 錄

- 2 ● 作者簡介
 - 3 ● 王序
 - 4 ● 序言
 - 6 ● 目錄
 - 7 ● 【壹】緒論**
 - 8 ● (一)時代風格與地區風格
 - 9 ● (二)影響藝術風格的因素
 - 10 ● (三)現代繪畫的分水嶺
 - 13 ● (四)本書的取材標準及研究方法
 - 15 ● 【貳】空間的定義**
 - 16 ● (一)空間的認知
 - 18 ● (二)空間的再現 / 繪畫空間
 - 23 ● 【參】西洋繪畫空間表現之沿革**
 - 24 ● (一)知識性空間 / 埃及藝術
 - 26 ● (二)個體觀察性空間 / 希臘羅馬藝術
 - 28 ● (三)感覺性空間 / 中世紀
 - 33 ● (四)科學性空間 / 文藝復興
 - 40 ● (五)力動性空間 / 巴洛克時期
 - 45 ● (六)視覺性空間 / 印象主義
 - 47 ● 【肆】現代繪畫空間表現之類型**
 - 48 ● (一)引子
 - 54 ● (二)限定性空間
 - 65 ● (三)畫者移動的繼時性空間
 - 74 ● (四)對象物移動的繼時性空間
 - 78 ● (五)複合透視法空間
 - 82 ● (六)抽象性的空間
 - 90 ● (七)混合性的空間
 - 95 ● 【伍】影響現代繪畫空間表現之因素**
 - 96 ● (一)時機
 - 106 ● (二)個人
 - 115 ● 【陸】現代西洋繪畫空間表現之特性**
 - 116 ● (一)二十世紀西洋繪畫的特性
 - 117 ● (二)二十世紀前後繪畫空間之比較
 - 119 ● (三)結語
 - 120 ● 參考書目
-

緒 論

【壹】緒論

如果我們仔細品味在西洋藝術史上佔有一席地位的重要作品，將會發現其中有很多有趣的現象。例如，這些作品都擁有某些共同的特性——創造性、時代性，甚至是地域性。

在這些共同特性當中，創造性是決定一件作品能否登上藝術史榜面的最重要因素。舉個例子來說吧！我們都知道電燈是愛迪生發明的，雖然其後不知有多少人不斷從事模仿、大量製造、改進的工作，也具有一定的貢獻，但是能在後人的腦海中留下不可磨滅的名字者，畢竟太少了；我們叫不出這些後繼者的名字，而這些人是誰其實也不甚重要。同樣道理，藝術史的發展也是如此；風格的開創者得到史家最多的喝采，而拾人牙慧、因循模仿者卻得不到史家的青睞。即使是技法非常精良的作品，如果缺乏創造性，也僅能在該時代贏得一些讚賞，經過時間的淘汰，終將消失不見。

（一）時代風格與地區風格

就個人而言，能在藝術史上佔一席之地者，一定是他的創作方式或創作理念有別於他人，包括與同時代及其以前的時代之創造者相比。但我們如果把時空的關係退得更遠，看得更廣大時，就會發現：除了個人風格之外，還有時代風格、地區風格……等。所謂時代風格或地區風格，就是指在同一時代或同一地區的作品，儘管個人彼此間有一些表現上的差異，但還是具有某些較普遍性的共通點，是有別於其他時代或其他地區者。這種明顯的差異，就是所謂的時代風格和地區風格。

這也是為什麼同樣在歐洲，卻有中世紀藝術時期、文藝復興時期、巴洛克時期、洛可可時期、古典時期、浪漫時期……等等的名稱出現，甚至是文藝復興時期也有北方的文藝復興和南方的文藝復興之分。

風格的產生，看似顯明，卻很難加以明確的界定。藝術的發展是一個有生命的發展，不像土司、饅頭等無生命的東西，要直切、要橫切、切成多少塊，都可快速而俐落的劃分。有生命的東西，例如我們的身體，雖有五官、頭、手、腳、血管等部位的不同，但彼此間卻息息相關，不能斷然加以分離。藝術的發展也是如此。從源頭而來，有些保留傳統，有些揚棄傳統，盤根錯節，以不定的速度進展者；其耐人尋味之處，也即在此。

雖然是不容易劃分，但我們可以就其風格轉變幅度之大小及速度快慢來分別。例如，由中世紀到文藝復興之間：中世紀時期約持續了一千年左右，畫風穩定，轉變的速度和緩，表現的形式趨向樣式化，一切的表現以宗教為依歸；人物畫大都沒有明顯的表情，強調輪廓，色彩以平塗為主，畫面上沒有深遠的空間幻象；不注重實物的觀察，以畫家既成的概念來作畫。當時的人們認為創造是屬於上帝的事情，畫家只須把上帝的意旨表達出來即可，不須做太多寫實的描繪。在這種觀念的影響下，產生了中世紀藝術的風格。到了十五世紀初，人文主義勃興，一般人覺醒到人有獨立存在的價值，一切不再只是為了上帝才存在著，個人的觀察漸漸受到重視。

影響所及，畫面迅速由中世紀平面式的表現方式，轉而變為有深遠空間的實體幻象。數十年之間，改變了持續一千年的表現形式，這種快速度的轉變，對照出前後明顯的差異，新時代的風格就產生了。

新時代的風格雖是產生了，但並不能就此完全否定以前的風格。因為在新風格裡面，仍然受到了舊風格的正負面影響。正面影響就是新風格中保留著舊風格的一些特色，負面影響則是因觀念的改變而對舊有風格加以反抗，由此所產生出來的反彈表現。這種反彈的表現愈多，新時代的風格就愈明顯。

綜合以上所述，吾人得出一結論；即不同時代的風格，只能比較其間的相異處，而不能比較其間的優劣處。因為不同的風格有不同的立足點，以不同的立足點來比較其優劣處，是一種不公平的做法。

我們縱觀整個西洋藝術史的發展，可以發現時代風格的轉變有愈來愈快的現象。埃及藝術時期持續了數千年之久，希臘、羅馬時期及中世紀時期各約一千年，文藝復興時期約兩百年，其後巴洛克、洛可可、新古典主義、浪漫主義、自然主義、寫實主義、印象主義、野獸主義……等等不勝枚舉的風格裡，則由百年、數十年、數年，乃至持續數天，變化的腳步加快很多，令人目不暇給，甚至百家齊鳴，多種風格在不同的地區或不同的人們身上進行著，這現象尤以二十世紀為甚。

(二)影響藝術風格的因素

一件作品的風格常受到藝術家個人的個性、感情，及民族、地域、時代等等的影響，以下我們就分別來探討其相關性。

藝術家本身的個性及感情會影響其作品的風格，這是毋庸置疑的。「人各有體」是每個人都知道的道理，而不同的民族會產生不同文化的現象，我們從歷史中也能很容易地加以求證。不同地域，當然會有不同的環境背景，如熱帶地區和寒帶地區，海洋地區和大陸地區，在在都會影響到一個人對同一事件的不同看法。現代交通發達，不同民族、地區的人們交往頻繁，遷移容易，所以民族和地域的影響力已漸式微，但其影響仍是存在的。

在所有的影響因素中，「時代」對藝術作品風格的影響最鉅。人是有機體，而人與其生長的時代無時無刻不在接觸著，故有所謂「英雄創造時代，時代創造英雄」之說，可見個人與時代是息息相關的。除非藝術家效法我國古代的隱士，完全不與社會有任何接觸，包括自己的家庭，否則要擺脫時代的影響是不可能的。

我們生長在二十世紀裡，可以感受到二十世紀轉變速度的急促，不論是物質的發明或觀念的改變，皆是二十世紀以前任一時代，幾無可與之對照比擬的；這種情況在繪畫界裡也是如此。

內容與形式主宰了繪畫的表現。在二十世紀以前，繪畫內容幾乎都是宗教繪畫，以及視覺所見的景象，包括人物、風景以及一些幻想等。到了二十世紀，取材則變得多樣化，涵蓋現實界、非現實界、現成物、概念等

等。當然，二十世紀以前並非完全沒有這樣的表現方式，但畢竟很少，所以二十世紀繪畫內容的多樣化是一個特色。另外在表現形式方面，也有著很明顯的變化，尤其是在空間的表現方面。二十世紀以前的繪畫空間表現，幾乎都著重在視覺所見的再現，尤其是文藝復興以降，畫家們投注了大量心力，追求如何把三度空間的深遠感表現到二度空間的平面上。雖然因個人、時代的不同，其表現手法會有差異，但大體而言，都是以客體空間的再現為主。

印象主義(Impressionism)出現後，雖因科學的進步而助導繪畫上的改變(如色彩)，但在空間的表現上，仍不脫客體空間再現的模式。較之以前，印象主義的繪畫作品因其色彩的明度、彩度提高，以及取材上大部分移至室外的關係，所以變化還不算大。到了後印象主義(Post-Impressionism)、野獸主義(Fauvism)興起之後，畫面的空間表現才漸漸不受制於客體空間的再現，而轉以因畫家創作概念的不同，所產生的畫面自律性空間。其間最大的差別是，前者為了表現視覺空間的再現，故所受的限制較大，但視覺語言的說明性較強；而後者不受視覺空間再現的限制，其表現的形式和畫家的創作概念息息相關，畫家具有絕對的自主性來支配繪畫空間，但是每個畫家所用的視覺語言不盡相同，所以畫面的說明性較薄弱，這也是為什麼一般大眾認為現代繪畫不容易看得懂的最主要原因。

有了這一層轉變，十九世紀末、二十世紀初就出現了繪畫風格的分水嶺，而一般人通稱二十世紀的藝術為「現代藝術」。

(三)現代繪畫的分水嶺

現代繪畫隸屬於現代藝術裡的一環，這當然是毋庸置疑的。但什麼是現代繪畫？却越來越難以界定了。一方面是因為「現代」仍在進行中，所以在歷史上不能明確定位；另一方面是現代繪畫在二十世紀裡也出現了一個明顯的分水嶺，那就是一九四五年。

誠如藝術史學家路希史密斯(Edward Lucie-Smith)所言：「一九四五年，世界性的大戰結束了。這個時間為藝術史家們提供了一個十分方便的分界線。然就藝術的情況而言，這個分界線還不僅僅是方便而已，因為它正好跟二十世紀繪畫和雕塑發展過程的一個真正的危機相吻合。差不多就在這個時候，視覺藝術也正好開始往一個新的方向發展。其中一部分原因是，這種劇烈的改變是由戰爭所造成的。由於戰爭改變了事物的面貌，自然也不能期望藝術不和這些事件發生關係，而保持其原來的樣子。」

從一九〇〇年開始，陸續有野獸主義、表現主義(Expressionism)、立體主義(Cubism)、純粹主義(Purism)、奧費主義(Orphism)、未來主義(Futurism)、漩渦主義(Vorticism)、達達(Dada)、超現實主義(Surrealism)、絕對主義(Suprematism)、風格派(De Stijl)、構成主義(Constructivism)等的出現，間雜有不屬於派別的個人風格表現。這些在二次大戰結束以前之繪畫，雖然與十九世紀及其以前的繪畫有很大的差異，但

其表現的範圍仍侷限在二次元的物質性平面上（畫面上）。

即使如立體主義的拼貼(Collage)，把異種物質裱貼在畫面上，但其主要作用仍是在畫面二次元空間裡的探討。其目的是在一幅畫上，把單一¹²的物質性轉為多元性——同一幅畫面上可以具有很多真實的質感。如果我們從比較的觀點來看，這種表現方法的主要目的仍在於畫面的經營，而不是在裱貼物體具備的體積所造成的物理性空間。例如，葛利斯(Gris, Juan, 1887-1927)的作品「Banyuls 酒瓶」中，把紙片裱貼成酒瓶，其目的是藉著紙片的性質去再現酒瓶的商標，並不在於把它堆疊得很厚，以形成酒瓶的實際厚度。因此，在二次大戰結束以前，繪畫——二次元平面的經營，和雕塑——三次元空間的經營，其分界線很容易劃分。

二次大戰結束以後，因表現媒材的大量增加，以及人類歷經大戰後心態的轉變，繪畫的範圍擴大很多。例如：把時間、空間當成具體要素，加到表現形式上的機動藝術(Kinetic Art)，追求的是實際運動的節奏；另外，亦有在畫面上做出實際可感知的物理空間，如封答那(Lucio Fontana, 1899-1968)的作品「空間概念」(Space Conception)，用刀片在畫紙上割幾刀，把一張平面的紙做出實際上的凹凸，顯示出來的，不是暗示一個空間的幻象，而是直接創造空間；再者，亦有在實際具體的三次元藝術實體上，加進繪畫的要素，如色、線條、筆觸等的變化，甚而也加進聲音、動態等，或者以大地作為藝術創作的媒材，如環境藝術等。

由以上諸例，可知平面的繪畫表現和三次元、四次元空間的藝術表現，某些部分的分界線實在不容易劃分。誠如歐普藝術家瓦沙雷利(Victor Vasarely 1908——)在其著作「黃色的宣言」(Yellow Manifest)一書中所言：「繪畫和雕刻的分法是極落伍的觀念。正確地說，應該分為二次元或三次元或多次元的造形藝術。」以藝術空間的表現而言，這是一個很大的突破，但如果以平面繪畫空間表現的觀點而論，則已經逾越了本書研究的範圍。

一九四五年以後迄今，除了部分繪畫不容易界定範圍外，在資訊發達的今日，很多藝術作品本身並不具有具體的物質性形式，如雷射光、燈光的使用、觀念藝術(Conceptual Art)等，則以表現的過程來取代完整結果的呈現。

在一九四五年以後，因為政治科學以及生活環境均有很大的變動，而與生活息息相關的藝術表現，自然無可避免的會受到影響，所以在此之後的藝術創作活動有其明顯的特色。諸如：一部分作品重視創作的過程，而忽略創作結果；立體與平面創作品無明顯的區分；作品非常巨大，讓觀眾可以自由地在作品裡穿梭，而在創作過程裡允許、甚至必須有觀眾的參與；作品成果的呈現常常很短暫，並不希冀永恆性。

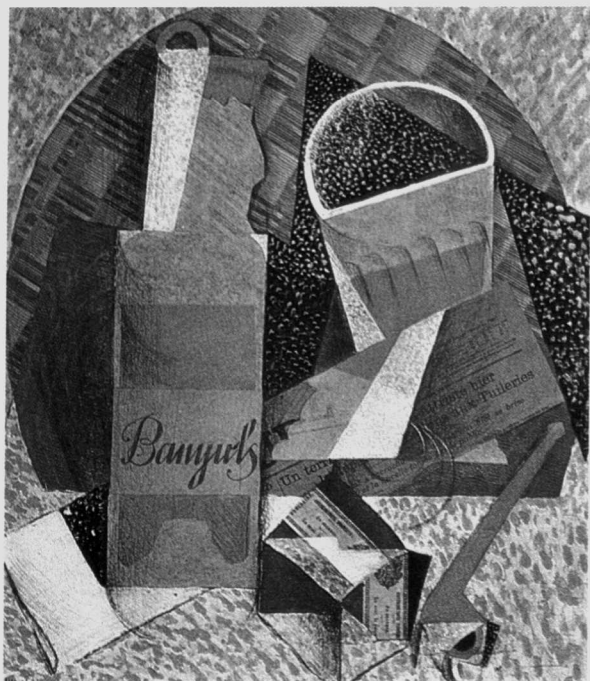
這些特性與藝術創作品質的好壞，並沒有相關性，因此區分作品的這些特色並沒有很大的意義，值得注意的是這些特性在一九四五年以前並不明顯，而是在其後及至現代才慢慢在作品的風格上顯現出來。本書所探討的繪畫空間表現主要側重於平面上的空間呈現，所以將範圍設定於一九〇



●環境藝術 / 史密斯遜 螺旋狀防波堤
/ 1970年 猶他州大鹽湖。



●機動藝術 / 柯爾達 螺旋形 / 1958年
金屬 巴黎。



●拼貼 / 葛利斯 “Banyuls” 酒瓶 / 1914年 拼貼、鉛筆、畫布、不透明水彩 46×55公分 伯恩 美術館。



●三次元藝術實體上加入繪畫要素 / 馬利搜 一家人 / 1961年 混合媒材 209.5×170公分 紐約 現代美術館。

○年至一九四五年間，亦即在繪畫空間表現上有明顯特色的這一段時期，期望能整理出秩序，以有助於讀者能對現代繪畫產生較正確的看法。

(四)本書的取材標準及研究方法

繪畫的發展複雜而多變，本書所摘取的空間表現是依據下述觀點：

(1)開創性

西洋繪畫，從古代發展到現代，是一種時間上的承續。因此，二十世紀的繪畫表現必然有傳統餘蔭存在。本書研討範圍的選擇，主要著重在創新的表現上，亦即選取與以前傳統性的表現有些差異而具有開創性者，作為研討之對象，餘者則不在論述之列。

(2)普遍性

西洋繪畫表現的範圍非常浩瀚，兼之日益重視個性的發揮，乃顯現出多樣的特性。所以在選擇的根據上，除了開創性之外，並以影響範圍涵蓋較廣者為主，也即是擇其普遍性。

(3)延續性

西洋繪畫是一個脈絡的發展，雖然以一九〇〇和一九四五年為主的那些年代裡，前後的发展有很明顯的差異，但也無法否認前後的關聯性。因此，一九〇〇和一九四五年只是一個概要的劃定，並不意味著一九〇〇年是全新的開始，到了一九四五年則全然停止，而是擇取在這段時間內，派別或個人的繪畫活動達到自我的顛峯者為主，其發展可能始自一九〇〇年以前，亦可能延續至二次大戰結束以後。

(4)有機性

史賓格勒(Oswald Spengler)曾說：「文化是有機體」，美術既然是文化的一環，所以繪畫也可以說是一個有機體。

繪畫的成因、形式，皆有其整體性的關係，空間表現只是這整體性關係中的一部門。因此，本書所探究的範圍雖限定在空間表現，實則是以此為主，而亦不排除涉及其他範圍的可能。但仍以空間表現為主要的探究範圍，當涉及其他範圍時，只以概說方式略過。例如，第貳章空間定義的認知部分，哲學上研究時空的論說，並不止康德(Immanuel Kant, 1724-1804)一人，其他如羅素(Russell, 1872-1970)是站在自然科學的立場上，採取時空相對觀，視時空為相對相依，與牛頓(Newton, 1642-1727)的絕對時空觀是對立的。因本書著重在作品的形式分析，所以只列舉康德一說，以為代表。

書中各資料的選擇，以圖片和文獻參半，相互對照，以求客觀且較為持平的看法。至於研究方法及過程，則主要著重於內在要素，也即是以畫面形式上透露出來的訊息，以及各派別所留下來的文獻為主，分析並歸納出繪畫空間的類型。之後再輔以外在要素，如外在現實界的狀況，以探求出繪畫空間表現形式劇烈轉變之原因。

由內在要素推展及外在現象，在研究方法上可避免受到他律性的牽制。如果由外在現象開始，則容易因外在現象的限制，而忽略繪畫有其內在必然發展的可能性。

二十世紀繪畫的特色之一是：有些創作理念都形之以文字記載，尤其是從未來主義開始，很多派別都曾系統地發表他們的創作理念。因此，本書在資料的選擇和研究的過程中，也能獲致較直接且有效的方法。

空間的定義

【貳】空間的定義

(一)空間的認知

生活空間是人類賴以生存的空間，包括一個具體實存的四度空間和一個個體心理空間的總合。

◆物理空間和心理空間

通常幾何學上對具體實存的四度空間，有如下的定義：

點：無體積、面積，只具有位置，同時是無形態的。

線：點移動的軌跡，具有位置和長度，而不具有寬度和厚度，是一次元的空間。

面：線移動的軌跡，無體積，構成長度與寬度的二次元空間，代表純粹感覺的印象。

三次元空間：面移動的範圍，有體積，構成長、寬、深度的三次元空間。深度代表自然，有了它，才有所謂的“世界”。

四次元空間：三次元的空間加上時間的延續。有了時間，世界才有生命。

幾何學空間是一個客觀定義的外在空間，也即是平常所謂的物理空間。雖然物理空間的概念，隨著科學的發展而有變化，但有一個共通的看法，即認為物理空間是僅有一個聯繫的空間(A Connected Space)，其中包括一切現存的物理實體。

心理空間和物理空間是一個相對的立場。因為心理的事實，如夢想、願望等在物理空間內不佔有地位。

每一個體有每一個體獨自的心理世界，那是一個完全各自獨立的宇宙。一個願望在個體甲的心理空間之內，佔有很重要的地位，但就個體乙而言，也許完全沒有個體甲的心理實在性。

雖然心理空間和物理空間是相對的，但物理空間會影響到心理空間的發展；相反地，個體以本身的心理去感受其所處的物理空間，則此物理空間就反映出個體心理所企圖之空間面貌。在這種關聯之下，就構成了個人生活空間的整體性。

◆康德的時空論

哲學家康德曾對三次元空間做“形而上的闡釋”(Metaphysical Exposition)，說明空間概念之存在，是出於先天的給與(As Given a Priori)，其論證計有下列四部分：

①空間不是由外在經驗導出的經驗概念，因為要使某些感覺涉及我身外之某些事物（即，與我所佔空間不同之某些事物），以及要使我能表現它們相互外在與並列，因而不僅彼此不同，且位於不同的地方，必定預設空間的表象。故空間的表象不能得自外在現象關係之經驗。反之，外在經