

29

PUBLISH

02/14

PINYI
CULTURE
DEVEL
OPMENT

策划 姚震西 主编 吴向东

保途

广西美术出版社





主编 吴向东

 广西美术出版社

品逸. 29 / 吴向东主编. — 南宁 : 广西美术出版社, 2014.8
ISBN 978-7-5494-1171-9

I. ①品… II. ①吴… III. ①美术评论 - 中国 - 文集
②中国画 - 美术评论 - 中国 - 文集 IV. ①J052-53
②J212.05-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第182971号

策 划 姚震西
主 编 吴向东
艺术总监 李文亮
艺术统筹 汪为新
执行主编 郑柑桔
副 主 编 郑小明
学术顾问 吴悦石 田黎明 刘进安 边平山
学术编委 孔戈野 雷子人
刘 磊 傅廷煦
责任编辑 马 琳
审 读 肖丽新
装帧设计 品逸工作室
特约编辑 闫瑞国 阮晓娜 殷亚静 张卫卫
出 版 人 蓝小星
终 审 黄宗湖

品逸 · 29

Pinyin · 29

出版发行 广西美术出版社
社 址 南宁市望园路9号
邮 编 530022
电 话 0771—5701371
监 制 陈建文化
合作媒体 陈建文化网
经 销 全国新华书店
印 刷 北京地大天成印务有限公司
开 本 787 mm×1092 mm 1/16
印 张 8
字 数 150千字
版 次 2014年8月第1版
印 次 2014年8月第1次印刷
书 号 978-7-5494-1171-9/J · 2166
印 数 1-8000册
定 价 48.00元



P I N Y I N C U L T U R E

[目 录] Contents

[画道幽微]	中国诗画中所表现的空间意识	宗白华 / 002
[东方博古]		/ 014
[故人散佚]	论道一家言	刘安等 / 024
[翰香片玉]	魂牵梦绕在殷墟	许宏泉 / 026
[材质流考]	汉画像石在艺术界的地位	欧阳摩一 / 030
[言以文远]	快意斋论画	吴悦石 / 040
[国宝钩沉]	女史箴图——志宏谈国宝	任志宏 / 042
[画人琐记]	华林云叶——记书画	溥 儒 / 044
	我爱沈从文的字	董 桥 / 046
[品逸轩台]	当今艺术品市场的“背后”	/ 048
[大道于斯]	众家评说	沈语冰等 / 053
	可能的世界	邱振中 / 056
	追寻诗意的清欢——李学明的人物画	郎绍君 / 075
	有境界自成高格	陈玉圃 / 078
[道艺聚雅]	自序	茹 峰 / 091
	逸笔凌烟画古今——无锡画家雨石的笔墨世界	李 杰 / 105
[品逸链接]	展览 / 市场 / 新闻 / 文摘	/ 118

品寶笈精粹
掇成盛世遺珍
藉古以鑒今
溯源而開新

PIN BAOJI JINGCUI

DUO SHENGSHI YIZHEN

JIE GU YI JIANJIN

SUYUAN ER KAIXIN

品 逸 文 化
FINE ART CULTURE

中国诗画中所表现的空间意识

HUADAO YOUWEI
PINYI CULTURE
文 / 宗白华

现代德国哲学家斯宾格勒（O.Spengler）在他的名著《西方之衰落》里面曾经阐明，每一种独立的文化都有它的基本象征物，具体地表象它的基本精神。在埃及是“路”，在希腊是“立体”，在近代欧洲文化是“无尽的空间”。这三种基本象征都是取之于空间境界，而它们最具体的表现是在艺术里面。埃及金字塔里的甬道、希腊的雕像、近代欧洲的最大油画家伦勃朗（Rembrandt）的风景，是我们领悟这三种文化的最深的灵魂之媒介。

我们若用这个观点来考察中国艺术，尤其是画与诗中所表现的空间意识，再拿来同别种文化作比较，是一极有趣味的事。我不揣浅陋作了以下的尝试。

西洋14世纪文艺复兴初期油画家凡·艾克（Van Eyck）的画极注重写实、精细地描写人体上、表现屋宇内的空间，画家用科学及数学的眼光看世界。于是透视法的知识被发挥出来，而用之于绘画。意大利的建筑家勃鲁纳莱西（Brunellec）在15世纪的初年已经深通透视法。阿卜柏蒂在他1436年出版的《画论》里第一次把透视的理论发挥出来。

中国18世纪雍正、乾隆时，名画家邹一桂对于西洋透视画法表示惊异而持不同的态度，他说：“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱黍，所画人物、屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。布影由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦具醒法。但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”



宋 佚名 百花图（局部）

邹一桂认为西洋透视的写实画法“笔法全无，虽工亦匠”，只是一种技巧，与真正的绘画艺术没有关系，所以“不入画品”。而能够入画品的画，即能“成画”的画，应是不采取西洋透视法的立场，而采沈括所说的“以大观小之法”。

早在宋代，一位博学家沈括在他的名著《梦溪笔谈》里就曾讥评大画家李成采用透视立场“仰画飞檐”，而主张“以大观小之法”。他说：“李成画山上亭馆及楼阁之类，皆仰画飞檐。其说以谓‘自下望上，如人立平地望塔檐间，见其榱桷。此论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见，兼不应见其溪谷间事。又如屋舍，亦不应见中庭及巷中事。若人在东立，则山西便合是远境；人在西立，则山东却合是远境。似此如何成画？李君盖不知以大观小之法，其间折高、折远，自有妙理，岂在掀屋角也？”

沈括以为画家画山水，并非如常人站在平地上一个固定的地点，仰首看山，而是用心灵的眼，笼罩全景，从全体来看部分，“以大观小”。把全部景界组织成一幅气韵生动、有节奏有和谐的艺术画面，不是机械的照相。这画面上的空间组织，是受着画中全部节奏及表情所支配。

“其间折高、折远，自有妙理”。这就是说须服从艺术上的构图原理，而不是服从科学上算学的透视法原理。他并且以为那种依据透视法的看法只能看见片面，看不到全面，所以不能成画。他说“似此如何成画”？他若是生在今日，简直会不承认西洋传统的画是画，岂不有趣？

这正可以拿奥地利近代艺术学者李格尔（Riegl）所主张的“艺术意志说”来解释。中国画家并不是不晓得透视的看法，而是他的“艺术意志”不愿在画面上表现透视看法，只摄取一个角度，而采取了“以大观小”的看法，从全面节奏来决定各部分，组织各部分。中国画六法上所说的“经营位置”，不是依据透视原理，而是“折高、折远，自有妙理”。全幅画面所表现的空间意识，是大自然的全面节奏与和谐。画家的眼睛不是从固定角度集中于一个透视的焦点，而是流动着飘瞥上下四方，一日千里，把握全境的阴阳开阖、高下起伏的节奏。中国的大诗人杜甫有两句诗表出这空时意识：“乾坤万里眼，时序百年心。”《中庸》也曾说：“诗云‘鸛飞戾天，鱼跃于渊’，言其上下察也。”

中国最早的山水画家、六朝刘宋时的宗炳（公元5世纪）曾在他的《画山水序》里说山水画家的事是：“身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色。”

画家以流盼的眼光绸缪于身所盘桓的形形色色。所看的不是一个透视的焦点，所采的不是一个固定的立场，所画出来的是具有音乐的节奏与和谐的境界。所以宗炳把他画的山水悬在壁上，对着弹琴，他说：“抚琴动操，欲令众山皆响！”

山水对他表现一个音乐的境界，就如他的同时的前辈那位大诗人音乐家嵇康，也是拿音乐的心灵去领悟宇宙、领悟“道”。嵇康有名句云：“目送归鸿，手挥五弦。俯仰自得，游心太玄。”

中国诗人、画家确是用“俯仰自得”的精神来欣赏宇宙，而跃入大自然的节奏里去“游心太玄”。晋代大诗人陶渊明也有诗云：“俯仰终宇宙，不乐复何如！”

用心灵的俯仰的眼睛来看空间万象，我们的诗和画中所表现的空间意识，不是像那代表希腊空间感觉的有轮廓的立体雕像，不是像那表现埃及空间感的墓中的直线甬道，也不是那代表近代欧洲精神的伦勃朗的油画中渺茫无际追寻无着的深空，而是“俯仰自得”的节奏化的音乐化了的中国人的宇宙感。

《易经》说：“无往不复，天地际也。”这正是中国人的空间意识！这种空间意识是音乐性的（不是科学的算学的建筑性的）。它不是用几何、三角测算来的，而是由音乐舞蹈体验来的。中国古代的所谓“乐”是包括着舞的。所以唐代大画家吴道子请裴将军舞剑以助壮气。

宋郭若虚《图画见闻志》上说：“唐开元中，将军裴旻居丧，诣吴道子，请于东都天宫寺画神鬼数壁，以资冥助。道子答曰：‘吾画笔久废，若将军有意，为吾缠结，舞剑一曲，庶因猛厉，以通幽冥！’旻于是脱去縗服，若常时装束，走马如飞，左旋右转，掷剑入云，高数十丈，若电光下射。旻引手执鞘承之，剑透室而入。观者数千人，无不惊栗。道子于是援毫图壁，飒然风起，为天下之壮观。道子平生绘事，得意无出于此。”

与吴道子同时的大书家张旭也因观公孙大娘的剑器舞而书法大进。宋朝书家雷简夫因听着嘉陵江的涛声而引发写字的灵感。雷简夫说：“余偶昼卧，闻江涨瀑声。想其波涛翻翻，迅驶掀搯，高下盛逐奔去之状，无物可寄其情，遽起作书，则心中之想，尽在笔下矣！”

节奏化了的自然，可以由中国书法艺术表达出来，就同音乐舞蹈一样。而中国画家所画的自

然也就是这音乐境界。他的空间意识和空间表现就是“无往不复的天地之际”。不是由几何、三角所构成的西洋透视学的空间，而是阴阳明暗高下起伏所构成的节奏化了的空間。董其昌说：“远山一起一伏则有势，疏林或高或下则有情，此画之诀也。”

有势有情的自然是发声的自然。中国古代哲人曾以音乐的十二律配合一年十二月节气的循环。《吕氏春秋·大乐》篇说：“万物所出，造于太一，化于阴阳。萌芽始震，凝寒以形。形体有处，莫不有声。声出于和，和出于适。和适，先王定乐，由此而生。”唐代诗人书应物有诗云：“万物自生听，大空恒寂寥。”

唐诗人沈佺期的《范山人画山水歌》云（见《佩文斋书画谱》）：“山峥嵘，水泓澄。漫漫汗汗一笔耕，一草一木栖神明。忽如空中有物，物中有声。又如远道望乡客，梦绕山川身不行！”

这是赞美范山人所画的山水好像空中的乐奏，表现一个音乐化的空间境界。宋代大批评家严羽在他的《沧浪诗话》里说唐诗人的诗中境界：“如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之像，言有尽而意无穷。”西人约柏特（Joubert）也说：“佳诗如物之有香，空之有音，纯乎气息。”又说：“诗中妙境，每字能如弦上之音，室外余波，袅袅不绝。”（据钱钟书译）这种诗境界，中国画家则表之于山水画中。苏东坡论唐代大画家兼诗人王维说：“味摩诘之诗，诗中有画。观摩诘之画，画中有诗。”

王维的画，我们现在不容易看到（传世的仅有一幅）。我们可以从诗中看他的画境，却发现他里面的空间表现与后来中国山水画的特点一致！

王维的《辋川集》有一绝句云：“北垞湖水北，杂树映朱栏。透迤南川水，明灭青林端。”

在西洋画上有画大树参天者，则树外人家及远山流水必在地平线上缩短缩小，合乎透视法。而此处南川水却明灭于青林之端，不向下而向上，不向远而向近，和青林朱栏构成一片平面，而中国山水



唐 佚名 高僧像

画家却取此同样的看法写之于画面，使西人诧异于中国画家不识透视法。然而这种看法是中国诗中的通例，如：“暗水流花径，春星带草堂。”“卷帘唯白水，隐几亦青山。”“白波吹粉壁，青嶂插雕梁。”（杜甫）“天回北斗挂西楼。”“檐飞宛溪水，窗落敬亭云。”（李白）“水国舟中市，山桥树杪行。”（王维）“窗影摇群动，墙阴载一峰。”（岑参）“秋景墙头数点山。”（刘禹锡）“窗前远岫悬生碧，帘外残霞挂熟红。”（罗虬）“树杪玉堂悬。”（杜甫）“江上晴楼翠霭开，满帘春水满窗山。”（李群玉）“碧松梢外挂青天。”（杜牧）玉堂坚重而悬之于树杪，这是画境的平面化。青天悠远而挂之于松梢，这已经不止于世界的平面化，而是移远就近了。这不是西洋精神的追求无穷，而是饮吸无穷于自我之中！孟子曰：“万物皆备于我矣，反身



宋 乔仲常 后赤壁赋图（局部）

而诚，乐莫大焉。”宋代哲学家邵雍于所居作便座，曰“安乐窝”，两旁开窗曰“日月牖”。正如杜甫诗云：“江山扶绣户，日月近雕梁。”

深广无穷的宇宙来亲近我，扶持我，毋庸我去争取那无穷的空间，像浮士德那样野心勃勃，彷徨不安。中国人对无穷空间这种特异的態度，阻碍中国人去发明透视法。而且使中国画至今避用透视法。我们再在中国诗中征引那饮吸无穷空时于自我，网罗山川大地于门户的例证：

“云生梁栋间，风出窗户里。”（郭璞）“绣甍结飞霞，璇题纳明月。”（鲍照）“窗中列远岫，庭际俯乔林。”（谢朓）“栋里归白云，窗外落晖红。”（阴铿）“画栋朝飞南浦云，珠帘暮卷西山雨。”（王勃）“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。”（杜甫）“天入沧浪一钓舟。”（杜甫）“欲回天地入扁舟。”（李商隐）

“大壑随阶转，群山入户登。”（王维）“隔窗云雾生衣上，卷幔山泉入镜中。”（王维）“山月临窗近，天河入户低。”（沈佺期）“山翠万重当槛出，水光千里抱城来。”（许浑）“三峡

江声流笔底，六朝帆影落樽前。”“山随宴坐图画出，水作夜窗风雨来。”（米芾）“一水护田将绿绕，两山排闥送青来。”（王安石）“满眼长江水，苍然何郡山？”“向来万里急，今在一窗间。”（陈简斋）“江山重复争供眼，风雨纵横乱入楼。”（陆放翁）“水光山色与人亲。”（李清照）“帆影多从窗隙过，溪光合向镜中看。”（叶令仪）“云随一磬出林杪，窗放群山到榻前。”（谭嗣同）

而明朝诗人陈眉公的含晖楼诗（咏日光）云：“朝挂扶桑枝，暮浴咸池水。灵光满大千，半在小楼里。”更能写出万物皆备于我的光明俊伟的气象。但早在这些诗人以前，晋宋的大诗人谢灵运（他是中国第一个写纯山水诗的人）已经在他的《山居赋》里写出这网罗天地于门户、饮吸山川于胸怀的空间意识。中国诗人多爱从窗户庭阶，词人尤爱从帘、屏、栏干、镜以吐纳世界景物。我们有“天地为庐”的宇宙观。老子曰：“不出户，知天下。不窥牖，见天道。”庄子曰：“瞻彼阕者，虚室生白。”孔子曰：“谁能



元 寒山拾得图

出不由户，何莫由斯道也？”中国这种移远就近、由近知远的空间意识，已经成为我们宇宙观的特色了。谢灵运《山居赋》里说：“抗北顶以葺馆，瞰南峰以启轩。罗曾崖于户里，列镜澜于窗前。因丹霞以赭楣，附碧云以翠椽。”（引《宋书，谢灵运传》）

六朝刘义庆的《世说新语》载：简文帝（东晋）入华林园，顾谓左右曰：“会心处不必在远，翳然林木，便自有濠濮间想也。觉鸟兽禽鱼，自来亲人！”

晋代是中国山水情绪开始与发达的时代。阮籍登临山水，终日忘归。王羲之既去官，游名山，泛沧海，叹曰：“我卒当以乐死！”山水诗有了极高的造诣（谢灵运、陶渊明、谢朓等），山水画开始奠基。但是顾恺之、宗炳、王微已经显示出中国空间意识的特质了。宗炳主张“身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色”。王微主张“以一管之笔拟太虚之体”。而人们遂能“以大观小”又能“小中见大”。人们把大自然吸收到庭户内。庭园艺术水平极高。庭园中罗列

峰峦湖沼，俨然一个小天地。后来宋僧道忞的重阳诗句：“天地一东篱，万古一重久。”正写出这境界。而唐诗人孟郊更歌唱这天地反映到我的胸中，艺术的形象是由我裁成的，他唱道：“天地入胸臆，吁嗟生风雷。文章得其微，物象由我裁！”

东晋陶渊明则从他的庭园悠然窥见大宇宙的生气与节奏而证悟到忘言之境。他的《饮酒》诗云：“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言！”中国人的宇宙概念本与庐舍有关。“宇”是屋宇，“宙”是由“宇”中出入往来。中国古代农人的农舍就是他的世界。他们从屋宇得到空间观念。从“日出而作，日入而息”（击壤歌），由宇中出入而得到时间观念。空间、时间合成他的宇宙而安顿着他的生活。他的生活是从容的，是有节奏的。对于他，空间与时间是不能分割的。春夏秋冬配合着东南西北。这个意识表现在秦汉的哲学思想里。时间的节奏（一



岁十二月二十四节气)率领着空间方位(东南西北等)以构成我们的宇宙。所以我们的空间感觉随着我们的时间感觉而节奏化了,音乐化了!画家在画面所欲表现的不只是一个建筑意味的空间“宇”,而须同时具有音乐意味的时间节奏“宙”。一个充满音乐情趣的宇宙(时空合一)是中国画家、诗人的艺术境界。画家、诗人对这个宇宙的态度是像宗炳所说的“身所盘桓,目所绸缪,以形写形,以色貌色”。六朝刘勰在他的名著《文心雕龙》里也说到诗人对于万物是:“目既往还,心亦吐纳……情往似赠,兴来如答。”

“目所绸缪”的空间景是不采取西洋透视看法集合于一个焦点,而采取数层视点以构成节奏化的空间。这就是中国画家的“三远”之说。

“目既往还”的空间景是《易经》所说“无往不

复,天地际也”,我们再分别论之。

宋画家郭熙所著《林泉高致·山川训》云:“山有三远:自山下而仰山巅,谓之高远。自山前而窥山后,谓之深远。自近山而望远山,谓之平远。高远之色清明,深远之色重晦,平远之色有明有晦。高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融而缥缈缈。其人物之在三远也,高远者明了,深远者细碎,平远者冲澹。明了者不短,细碎者不长,冲澹者不大。此三远也。”

西洋画法中的透视法是在画面上依几何学的测量构造一个三进向的空间的幻景。一切视线集结于一个焦点(或消失点)。正如邹一桂所说:“布影由阔而狭,以三角量之。画宫室于墙壁,令人几欲走进。”而中国“三远”之法,则对于同此一片山景“仰山巅,窥山后,望远山”,我



宋 严斐 梅花诗意图（局部）

们的视线是流动的，转折的。由高转深，由深转近，再横向于平远，成了一个节奏化的行动。郭熙又说：“正面溪山林木，盘折委曲，铺设其景而来，不厌其详，所以是人之近寻也。傍边平远，峰岭重叠，钩连缥缈而去，不厌其远，所以极人之瞻望也。”他对于高远、深远、平远，用俯仰往还的视线，抚摩之，眷恋之，一视同仁，处处流连。这与西洋透视法从一固定角度把握“一远”大相径庭。而正是宗炳所说的“身所盘桓，目所绸缪”的境界。苏东坡诗云：“赖有高楼能聚远，一时收拾与闲人。”真能说出中国诗人、画家对空间的吐纳与表现。

由这“三远法”所构的空间不又是几何学的科学性的透视空间，而是诗意的创造性的艺术空间。趋向着音乐境界，渗透了时间节奏。它的构

成不依据算学，而依据动力学。清代画论家华琳（生于乾隆五十六年，卒于道光三十年）名之曰“推”。在他的《南宗抉秘》里有一段论“三远法”，极为精彩。可惜还不为人所注意。兹不惜篇幅，详引于下，并略加阐扬。华琳说：“旧谱论山有三远：云自下而仰其巅曰高远，自前而窥其后曰深远，自近而望及远曰平远，此三远之定名也。又云：远欲其高，当以泉高之；远欲其深，当以云深之；远欲其平，当以烟平之。此三远之定法也。乃吾见诸前辈画，其所作三远，山间有将泉与云颇倒用之者。又或有泉与云与烟一无所用者。而高者自高，深者自深，平者自平。于旧谱所论，大相径庭，何也？因详加揣测，悉心临摹，久而顿悟其妙。盖有推法焉！易架独耸，虽无泉而已具自高之势。层次加密，虽无云而已有

可深之势。低徧其形，虽无烟而已成必平之势。高也深也平也，因形取势。胎骨既定，纵欲不高不深不平而不可得。惟三远为不易！然高者由卑以推之，深者由浅以推之，至于平则必不高，仍须于平中之卑处以推及高。平则必不深，亦须于平中之浅处以推及深。推之法得，斯远之神得矣！（白华按“推”是由线纹的力的方向及组织以引动吾人空间深远平之感入。不由几何形线的静的透视的秩序，而由生动线条的节奏趋势以引起空间感觉。如中国书法所引起的空间感。我名之为力线律动所构的空间境。如现代物理学所说的电磁场）但以堆叠为推，以穿斫为推则不可！或曰：将何以为推乎？余曰‘似离而合’四字实推之神髓。（按似离而合即有机的统一。化空间为生命境界，成了力线律动的原野）假使以离为推，致彼此间隔，则是以形推，非以神推也。（按西洋透视法是以离为推也）且亦有离开而仍推不远者！况通幅丘壑无处处间隔之理，亦不可无离开之神。若处处合成一片，高与深与平，又皆不远矣。似离而合，无遗蕴矣！或又曰：‘似离而合，毕竟以何法取之？’余曰：‘无他，疏密其笔，浓淡其墨，上下四旁，明晦借映。以阴可以推阳，以阳亦可以推阴。直观之如决流之推波，睨视之如行云之推月。无往非以笔推，无往非以墨推。似离而合之法得，即推之法得。远之法亦即尽于是矣。’乃或曰，‘凡作画何处不当疏密其笔，浓淡其墨，岂独推法用之乎？’不知遇当推之势，作者自宜别有经营。于疏密其笔，浓淡其墨之中，又绘出一段盘旋神理。倒转乎缩地勾魂之术。捉摸于探幽扣寂之乡。似于他处之疏密浓淡，其作用较为精细。此是悬解，难以专注。必欲实实指出，又何异以泉以云以烟者拘泥之见乎？”

华琳提出“推”字以说明中国画面上“远”之表出。“远”不是以堆叠穿斫的几何学的机械

式的透视法表出。而是由“似离而合”的方法视空间如一有机统一的生命境界。由动的节奏引起我们跃入空间感觉。直观之如决流之推波，睨视之如行云之推月。全以波动力引起吾人游于一个“静而与阴同德，动而与阳同波”（庄子语）的宇宙。空时意识油然而生，不待堆叠穿斫，测量推度，而自然涌现了！这种空间的体验有如鸟之拍翅，鱼之泳水，在一开一阖的节奏中完成。所以中国山水的布局以三四大开阖表现之。

中国人的最根本的宇宙观是《易经》上所说的“一阴一阳之谓道”。我们画面的空间感也凭借一虚一实、一明一暗的流动节奏表达出来。虚（空间）同实（实物）连成一片波流，如决流之推波。明同暗也连成一片波动，如行云之推月。这确是中国山水画上空间境界的表现法。而王船山所论王维的诗法，更可证明中国诗与画中间意识的一致。王船山《诗绎》里说：“右丞妙手能使在远者近，转虚成实，则心自旁灵，形自当位。”使在远者近，就是像我们前面所引各诗中移远就近的写景特色。我们欣赏山水画，也是抬头先看见高远的山峰，然后层层向下，窥见深远的山谷，转向近景林下水边，最后横向平远的沙滩小岛。远山与近景构成一幅平面空间节奏，因为我们的视线是从上至下的流转曲折，是节奏的动。空间在这里不是一个透视法的三进向的空间，以作为布置景物的虚空间架，而是它自己也参加进全幅节奏，受全幅音乐支配着的波动。这正是转虚成实，使虚的空间化为实的生命。于是我们欣赏的心灵，光被四表，格于上下。“神理流于两间，天地供其一目。”（王船山论谢灵运诗语）而万物之形在这新观点内遂各有其新的适当的位置与关系。这位置不是依据几何、三角的透视法所规定，而是如沈括所说的“折高、折远，自有妙理”。不在乎掀起屋角以表示自下望上的透视。而中国画在画台阶、楼梯时反而都是

上宽而下窄，好像是跳进画内站到阶上向下看。而不是像西画上的透视是从欣赏者的立脚点向画内看去，阶梯是近阔而远狭，下宽而上窄。西洋人曾说中国画是反透视的。他不知我们是从远向近看，从高向下看，所以“折高、折远，自有妙理”，另是一套构图。我们从既高且远的心灵的眼睛“以大观小”，俯仰宇宙，正如明朝沈颢《画麈》里赞美画中的境界说：“称性之作，直参造化。盖缘山河大地，品类群生，皆自性现。其间卷舒取舍，如太虚片云，寒潭雁迹而已。”

画家胸中的万象森罗，都从他的及万物的本体里流出来，呈现于客观的画面。它们的形象位置一本乎自然的音乐，如片云舒卷，自有妙理，不依照主观的透视看法。透视学是研究人站在一个固定地点看出去的主观景界，而中国画家、诗人宁采取“俯仰自得，游心太玄”“目既往还，心亦吐纳”的看法，以达到“澄怀味象”（画家宗炳语）。这是全面的客观的看法。

早在《易经》《系辞》的传里已经说古代圣哲是“仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜。近取诸身，远取诸物”。俯仰往还，远近取与，是中国哲人的观照法，也是诗人的观照法。而这观照法表现在我们的诗中画中，构成我们诗画中空间意识的特质。

诗人对宇宙的俯仰观照由来已久，例证不胜枚举。汉苏武诗：“俯观江汉流，仰视浮云翔。”魏文帝诗：“俯视清水波，仰看明月光。”曹子建诗：“俯降千仞，仰登天阍。”晋王羲之《兰亭诗》：“仰视碧天际，俯瞰绿水滨。”又《兰亭集序》：“仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。”谢灵运诗：“仰视乔木杪，俯聆大壑淙。”而左太冲的名句“振衣千仞冈，濯足万里流”，也是俯仰宇宙的气概。诗人虽不必直用俯仰字样，但他的意境是俯仰自得、游目骋怀的。

诗人、画家最爱登山临水。“欲穷千里目，更上一层楼”，是唐诗人王之涣的名句。所以杜甫尤爱用“俯”字以表现他的“乾坤万里眼，时序百年心”。他的名句如：“游目俯大江”，“层台俯风渚”，“扶杖俯沙渚”，“四顾俯层巘”，“展席俯长流”，“傲睨俯峭壁”，“此邦俯要冲”，“江缆俯鸳鸯”，“缘江路熟俯青郊”，“俯视但一气，焉能辨皇州”等，用“俯”字不下十数处。“俯”不但联系上下远近，且有笼罩一切的气度。古人说：“赋家之心，苞括宇宙”。诗人对世界是抚爱的、关切的，虽然他的立场是超脱的、洒脱的。晋唐诗人把这种观照法传递给画家，中国画中空间境界的表现遂不得不与西洋大异其趣了。中国人与西洋人同爱无尽空间（中国人爱称太虚太空无穷无涯），但此中有很大的精神意境上的不同。西洋人站在固定地点，由固定角度透视深空，他的视线失落于无穷，驰于无极。他对这无穷空间的态度是追寻的、控制的、冒险的、探索的。近代无线电、飞机都是表现这控制无限空间的欲望。而结果是彷徨不安，欲海难填。中国人对于这无尽空间的态度却是如古诗所说的：“高山仰止，景行行止。虽不能至，然心向往之。”人生在世，如泛扁舟，俯仰天地，容与中流，灵屿瑶岛，极目悠悠。中国人面对着平远之境而很少是一望无边的，像德国浪漫主义大画家菲德烈希(Friedrich)所画的杰作《海滨孤僧》那样，代表着对无穷空间的怅望。在中国画上的远空中必有数峰蕴藉，点缀空际，正如元人张秦娥诗云：“秋水一抹碧，残霞几缕红。水穷云尽处，隐隐两三峰。”或以归雁晚鸦掩映斜阳。如陈国材诗云：“红日晚天三四雁，碧波春水一双鸥。”我们向往无穷的心，须能有所安顿，归返自我，成一回旋的节奏。我们的空间意识的象征不是埃及的直线甬道，不是希腊的立体雕像，也不是欧洲近代人的