

视知觉视阈下解读中国山水画

张思路

河南师范大学, 河南 新乡

收稿日期: 2022年4月8日; 录用日期: 2022年4月29日; 发布日期: 2022年5月7日

摘要

中国山水画经过漫长的发展过程, 已经形成了独具特色的绘画形式。在中国山水画中, 并不注重对客观现实的描绘, 而是选择对自然景色进行主观处理, 这种主观处理的过程与视知觉活动密切相关, 从客观物象到作品, 这一过程不仅需要高超的技法, 也需要观察概括的能力, 观察概括与视觉、知觉、理解力、心理学均有联系。本文从艺术心理学入手, 试图从鲁道夫·阿恩海姆的视知觉理论角度, 以《艺术与视知觉》《视觉思维》为理论基础, 对中国山水画进行解读。目的是为了给中国山水画的创作带来新的理论角度, 为中国山水画的欣赏带来新的分析与理解的视角。并采用案例分析的研究方法结合山水画作品对中国山水画进行了分析与解读。在视知觉理论的指导下, 欣赏者能够更加准确的解读作品传达的信息, 了解到创作者想要表达的真实意图。

关键词

山水画, 视知觉, 阿恩海姆

Interpretation of Chinese Landscape Painting under the Threshold of Visual Perception

Silu Zhang

Henan Normal University, Xinxiang Henan

Received: Apr. 8th, 2022; accepted: Apr. 29th, 2022; published: May 7th, 2022

Abstract

After a long process of development, Chinese landscape painting has formed a unique form of painting. In Chinese landscape painting, it does not pay attention to the depiction of objective re-

ality, but chooses to subjectively deal with natural scenery, and this subjective processing process is closely related to visual perceptual activities, from objective objects to works, this process requires not only superb techniques, but also the ability to observe and generalize, observation and generalization are related to vision, perception, comprehension, and psychology. Starting from the psychology of art, this paper attempts to interpret Chinese landscape painting from the perspective of Rudolf Arnheim's visual perception theory, taking "Art and Visual Perception" and "Visual Thinking" as the theoretical basis. The purpose is to bring a new theoretical perspective to the creation of Chinese landscape painting, and to bring a new perspective of analysis and understanding to the appreciation of Chinese landscape painting. The research method of case analysis is combined with the analysis and interpretation of Chinese landscape painting. Under the guidance of visual perception theory, the viewer can more accurately interpret the message conveyed by the work and understand the true intention that the creator wants to express.

Keywords

Landscape Painting, Visual Perception, Arnheim

Copyright © 2022 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

中国山水画中描绘的内容往往是山川河流等自然景色，但山水画描绘自然景色的目的却是借由自然美景来展现君子“不下堂筵，坐拥泉壑”的远大志向。由于中国山水画重视意境，所以并不把完全照搬现实放在首位，而是将“气韵生动”看的十分重要，虽然描绘的多为自然界中的山林草木，但描绘到画面之中的山川河流则都是经过画家主观处理之后的形象，这些形象虽具备自然物象的特征，却又与自然形象有所不同。画家们对自然物象进行主观处理的过程与视知觉活动密切相关，很多处理概括物象的方式都与视知觉处理视觉信息的方式有相通之处，本文从视知觉角度来探讨视知觉规律对山水画创作以及山水画欣赏的影响，并对山水画中运用到的视知觉规律进行了分析与解读。

2. 视知觉

2.1. 视知觉的概念

视知觉是认知心理学中的一个概念，包含了视觉与知觉两个部分。视觉是一种感觉，是指感受到可见光的行为，而知觉则是对感觉到的事物的解释。视觉与知觉往往是同时发生的。例如我们看到一本书，我们看到这个形象后会立刻将它解读为这是一本书，而不是先观察形象，然后再去进行解读。

在艺术心理学方面，对视知觉活动的研究主要包含了对观察过程的研究和画面中内容、色彩、布局等方面造成的感受的研究。艺术心理学家鲁道夫·阿恩海姆在他的《视觉思维》、《艺术与视知觉》当中对视知觉进行了多个角度的分析。

2.2. 视知觉的规律

视知觉具有整体性，视知觉在感知对象时会将对对象视作一个有组织的整体，而不是多个部分之和。视知觉具有选择性，视知觉会对看到的内容进行主动的筛选与选择。视知觉具有简化性，这是知觉的理解力在起作用，视知觉会对接收到的信息进行理解并主观处理，将观察对象进行简化，具有将事物改变

成为完美结构的倾向。例如没有学过绘画的人对人的头部进行描绘时，他们观察到的并不是头部轮廓所具有的丰富变化，而是不约而同的将其归纳为圆形或是椭圆形这样的几何形状。

视知觉还能够感知到重力、张力，视觉力的表现性等。例如在纸的上方画一个物体，我们能感受到这个物体下降的趋势，这种趋势就是视知觉感受到的重力。而张力则是视知觉感知到的物体的运动趋势。视觉力的表现性则是视觉式样传递出的感受。

2.3. 视知觉与山水画的关系

绘画作为一种视觉艺术，它的观察过程，创作过程与欣赏过程都是以视觉作为媒介的，都与视知觉活动息息相关。在观察过程中，我们需要通过眼睛来接收外界的信息并进行知觉层面的解读，在艺术创作过程中需要对观察到的形象进行主观处理，但这个处理过程是受到视知觉活动影响的，因为作品需要符合视知觉规律，才能传达出作者的想法。就像作者想要在画面中表现空间，那么他就需要知道视知觉是如何解读空间的，因为在欣赏过程当中，欣赏者同样需要通过视知觉来对画面进行解读，如果创作者不按照视知觉规律处理形象，欣赏者通过作品接收到的信息就会与创作者想要传达的信息不一致。因此，视知觉与绘画有着十分密切的联系。

中国山水画是中国传统绘画形式当中的一种，它具有绘画艺术所具有的共同特征，山水画艺术也具有观察过程、创作过程与欣赏过程这三个阶段，并与视知觉活动密切相关。但现有的对于山水画的研究，大多是从技法层面，理论方面的研究大多是从传统的画论方面进行分析与研究。研究视知觉活动，并从视知觉角度对山水画进行分析解读，能够为山水画带来新的角度与启示。

3. 视知觉规律在山水画中的体现

3.1. 简化性与山水画图式

视知觉具有理解力，视知觉并不会对接收到的信号进行被动的接受，而是会主动对接收到的信号进行处理。由于视知觉具有简化倾向，当视知觉对物象进行观察的时候会对目标对象进行结构特征的捕捉，在这个过程当中，视知觉会抛弃一些干扰因素，对形状本身进行一种整体的认识，并将其形状与一些已知的形状进行比对，在这个过程当中，视知觉会抛弃一些干扰因素对形状进行整体的认识，并倾向于将物体简化为规则的几何形状。例如一个漏气的破旧轮胎，视知觉在对其造型进行观察时会将它归纳为圆形，虽然它已经因为漏气而不再是一个标准的圆，但依旧会被认为是圆形，它因漏气而产生的形变会因视知觉的主动选择被忽略掉，在这个过程中，视知觉对形状进行了主观的简化处理，将物像简化为与其接近的几何图形。

山水画中的物象虽来自于自然界，但并非是对自然界的再现性描绘，中国山水画并不注重写实，中国画重视的是画面的传神，中国山水画受道家思想影响颇深，在山水画当中，从魏晋南北朝画家宗炳在他的著名绘画理论《画山水序》中提出，山水画的目的是畅神，重视神似而非形似。为了展现物象的神，山水画中的形象是对物象的形象规律进行总结的结果，还会采用一些抽象的形状进行归纳概括。概括的越简练，特征提炼的越典型，就越能够达到神似的目的。知觉优势会倾向于将图案进行简化，对形状进行简化在国画中的体现非常明显，比如古人画竹，只画其外形，取其形似，这个形就是高度提炼与概括后的结果。在山水画中，对形象的概括同样非常普遍，山水画中的形象正是对自然规律进行简化与重构的结果。用简练的线条与几何形状排布山石间的关系、树叶的组织与结构。例如在清代画家王翬的作品《富春大岭图》中所描绘的树叶就是被简化的图示，前景中的几棵树分别用深浅不同的点，介字点还有圆圈来对树叶进行概括，远景当中的树木以及灌木则都使用横点进行概括。这样的概括虽然和现实中的树叶有一定差距，但依旧能够展现出树木的特征。

3.2. 选择性与山水画构图

阿恩海姆在《视觉思维》中提出：“积极的选择是视觉的一种基本特征”[1]，人类进行的视知觉活动会积极主动的对所接收到的信息进行主动选择。例如在人群当中，我们常常更容易注意到其他人的目光，尤其是盯着我们的那部分人，他们就像具有某种吸引力一样，我们总能一眼就从众多的人群中识别出目光落在我们身上的那部分人。在视阈范围内不会变化的因素，会更容易被忽视，就像我们一直盯着某个颜色，这个颜色就会逐渐脱色。通常情况下，视知觉活动首先会注意到移动的物体，其次是与环境反差较大的物体。而那些多次重复、雷同、缺乏变化的物体，则非常容易被忽视，正如我们很难在自然界中发现那些具有保护色的动物一样，因为它们的色彩与周围环境接近，在视觉选择中就被我们主动忽略掉了，因此，即使我们在很努力的在一堆树叶中寻找一只落叶蝶，我们依旧很难发现它。在绘画中，视知觉活动也遵守循着同样的规律，通常情况下，由于绘画中描绘的都是定格在某一时刻的静止的场景，所以那些与周围物体具有强烈反差的物象会更容易在观赏者的视知觉活动当中被选择出来，除此之外，那些能够运动的物体如小动物和人物，虽在他们在画面中是以静止状态存在的，但相对于石头树木等静止物体，也更容易被观察到。在中国山水画当中也遵循着同样的规律。

在中国山水画当中，优秀的画家总是能够恰当的运用视知觉规律，来使自己的作品能够吸引欣赏者的眼球，一幅优秀的作品总是具有足够丰富的内容来吸引观者，例如在山水画当中，画家总是对不同的山的位置，大小，虚实等作出区分，让它们在形状，色彩以及处理方式上都拉开一定的差距，树木也是如此，通过不同的树叶，不同的色彩，不同的姿态，不同的高度以及不同的位置等方法来做出区分，虽然表现的是同样的物体，但是却采用不同的手法，来避免单调的重复。如果画面中充满重复的物体就会变得无趣，在欣赏者欣赏画作时，就会主动忽视单调雷同的内容，因此画家在创作时应当在画面中尽量避免描绘重复，缺乏变化的物体。

如果能够恰当的运用视知觉规律对画面进行主动设计，还能让欣赏者的视线按照自己设计的顺序移动。在中国山水画中，自古以来就有“卧游”一说，由于古代交通并不发达，古人又想要体味山水之趣，便借助山水画来实现这一愿望。另外，在郭熙的《林泉高致集》中也有提到在山水画中“可行”“可望”不如“可游”“可居”。在山水画中想要达到“可游”的状态，就必须要对山水画的布局进行精心的设计，尤其是对于视觉引导的设计，只有这样，观者在欣赏作品时才会感受到欣赏画作时视线追随景色移动，一直到画卷结束，就像游山玩水时的体验一样，在移动视线的过程中对画作进行体味，既可远观体味山的气势，也可近观玩味画中情节。山水画家最常采用制造反差的方式让自己在画面中设计的视觉中心突出出来，为了让这些局部能够吸引到观者视线，常常会采用醒目的色彩点缀并将重要的点景安排在画面中更容易被关注到的位置上。亦或是让点景部分与周围形成强烈的反差从而让点景更容易被欣赏者感知到，并通过丰富的细节来让欣赏者驻足玩味。在画面中，溪流和小路起到引导视线的作用，用小桥、屋舍，人物来作为画面中的点景，起到吸引观者驻足玩味的作用，同时这些点景也是山水画的视觉中心。例如仇英的《桃源仙境图》，就对点景与节奏做了精心的安排，当我们欣赏这副作品时，首先注意到的是画面底部的三位身着白衣，高谈阔论的高士，由于画面整体颜色较暗，这三位白衣高士在色彩上与周围景物形成了极大的反差，成为了最先吸引视线的部分。其次被关注到的是高士左边的佣人与桥上的佣人，他们上身黑衣，下身白裤，虽都与环境色彩形成了反差，却没有三位高士的反差感强，因此，他们成为了后续被观察到的人物。这是运用不同程度的反差制造画面元素的不同优先级。画面中描绘人物所采用的线条是最细腻的，无论是发丝，还是五官，或是衣褶，都进行了细致的描绘，为人物塑造了足够丰富的细节，因此，作品中的人物不仅能通过色彩的反差来吸引眼球，还能够通过细腻的细节描绘引得观者驻足。画面通过对视知觉规律的合理运用，来起到引导观者视线的目的。

3.3. 张力与山水画的“势”

视知觉活动中是能够感受到张力的，这种张力来自于那些不存在运动的物体中感受到的运动。在绘画作品中，物体不可能运动，但是却能感受到运动的趋势，这种趋势就是张力。而国画当中的势是指势头，是一种力量上的趋势。在画论之中还有“取势”“造势”之说，北宋绘画理论家郭熙在他的画论《林泉高致集》中就曾提到：“远望之以取其势，近看之以取其质”[2]，可见山水画中的势体现在整体之中，是一种趋势，一种韵律，是画面整体呈现出的一种状态。例如《溪山行旅图》中央高峰耸立，给人一种坚挺向上的感觉，这就是它的势。

山水画中的势和视知觉感受到的张力有相似之处，他们都是一种力量上的趋势，一种具有运动趋势的感觉。在作品当中，如果缺乏这种趋势，会使得画面僵硬呆板。但张力与山水画中的势又有不同之处。张力更多表现在运动感中，中国山水画当中的势不仅是一种力量上的趋势，更多的是表现在画面整体所呈现出的感受和画面整体中流露出的气质上，这种感受代表了山水的整体特征，就像南方山水的势是温文尔雅的，但北方山水的势则是雄浑壮阔的。如果能够将张力与山水画的势相结合，恰当的在画面中制造张力，则能够使画面更具有韵律感。在不损坏画面势的前提下，可以通过倾斜、变形、将物理力转化为视觉力的方式增强画面的张力，从而使画面更加鲜活并展现出更强的生命力。

3.4. 表现性与山水画意境

视知觉能够感知到视觉本身具有的表现性。阿恩海姆认为，一切事物都具有表现性，表现性是视觉式样的固有性质。他在《艺术与视知觉》中提到：“一个视觉式样所造成的力的冲击作用，是这个式样本身固有的性质，正如形状和色彩也是知觉式样本身的固有性质一样。”[3]我们总是认为视知觉记录的是具体事物的形状，大小，颜色等特征，但是事物的特征总能和一些经验或是感受相联系，而当我们回忆一样事物时，回忆起的往往是这件事物带来的感受而非它具体的尺寸，都有哪些色彩等信息。就像我们回忆一个人，往往想到的是温柔的，优雅的，刻薄的等感受，而不是她的鼻子到底有多高，眼睛具体有多大这样的具体信息。

“事物的表现性，是艺术家传达意义时所依赖的主要媒介。”[3]对于注重意境表达的山水画而言，更需要创作者密切关注描绘对象的表现性。创作者需要通过描绘对象的表现性来理解并解释自己的感受与经验，并在自己的作品中表现出来，从而形成山水画作品的意境。通常在山水画中创作者会通过事物的外在特征来表现内在的情感与思想动机。例如山水画中常常使用枯树体现画面悲凉的意境。通常我们认为，这种表现方式运用了联想，拟人的方法，这些情感与感受都是由拟人和联想表现出来的。但实际上，这些情感和感受来自视觉式样本身所具有的表现性。例如枯枝看起来带给人悲凉的情感，并非因为它像一个历经沧桑的人，而是因为它干枯，不再具有光泽的枝干本身就展现出这是一颗历经沧桑的树。这是事物本身就具有的表现性，而创作者要善于利用事物本身就具有的表现性来增强画面的表现性。在山水画当中，为了使画面更具表现性，我们可以暂且忽略掉对于标准形状的追求，在观察对象时重点关注对象本身的表现性质，并尽量将这种表现性再现出来，这样的方法能够更好的捕捉到视觉式样本身的表现性，也能让描绘的对象更加富有神韵，还能增强画面的意境。我们还可以利用事物本身就具有的表现性对画面内容进行取舍，例如我们要描绘荒凉的景色时，就积极选取具有凄凉苍老特征的表现性的事物入画，去掉那些富有生命力的表现性特征的事物，来达到目的。例如郭熙的《寒林图》，为表现萧瑟的景象，选取了枝干下垂的松树形象。因为枝干下垂的松树，本身枝干下垂的属性展现出一种悲凉的状态，在配合以稀疏的松针，树下稀疏的枯枝，都是自身表现性较为悲凉的形象。对物象自身表现性进行充分观察与了解，并恰当的运用到画面中，能够更好的展现作者想要表现的思想。

4. 结语

阿恩海姆认为“视觉乃是思维的一种最基本的工具” [1]。视知觉活动本身是一种复杂的思维活动，而不是简单的、直接的、感性的反射活动。了解视知觉活动本身，能够让我们更清楚的了解观察与认识的规律，利用这些规律，这有助于我们更合理的组织画面，让画面更符合我们的期望，并能够让创作者更好的将想法通过画面传递给欣赏者。中国山水画尺幅通常较大，描绘的场景也比较宏大，因此，对画面布局进行合理的安排就显得更为重要。另外，了解视知觉活动规律，还有利于创作者对新绘画语言进行探索。根据视知觉规律对物像的形进行合理的总结与归纳，并创造出新的、容易被阅读的绘画语言。

参考文献

- [1] (美)鲁道夫·阿恩海姆. 视觉思维[M]. 滕守尧, 译. 北京: 光明日报出版社, 1987: 62+65.
- [2] 郭思. 林泉高致集[M]. 北京: 中国纺织出版社, 2018: 29.
- [3] (美)鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉[M]. 滕守尧, 朱疆原, 译. 成都: 四川人民出版社, 1998: 619-620.