

Emotional Express of Visual Power

视觉力的情感表现

张若愚 by Zhang Ruoyu

内容摘要：视觉力是艺术形式与艺术情感的直接作用，是视觉形式引起的关于力的心理对应。文章以力学现象作为出发点切入对视觉力的分析，探讨视觉力原理、表现方式以及应用。

关键词：情感 视觉力 视觉力形式

Abstract: The visual force is the direct action of the artistic expressive form. This article attempts to analyze visual forces from the terminus a quo of mechanical phenomena and to discuss the mechanism, forms of expression and applications of visual forces as well as the influence of visual force expression on artistic styles.

Key Words : beholder's perception, visual force, form of visual force



格式塔心理学认为：世间一切物理活动都可以被看作是趋向平衡的活动。每一个心理活动领域都趋向于一种最简单最平衡和最规则的组织状态。视觉力在绝大多数情况下产生于不稳定形式。其力度的强弱等同于该形式用以摆脱稳定状态所需要的能量。图1中的小圆点使人们感觉到这些圆点正由中心向四周运动或者由四周向中心运动。其视觉力与我们试图将圆点拉回稳定位置所需要的力量相对抗并且大小相当。这一力量无疑被看做圆点摆脱方框中心的根本原因。我们越是盯着这些圆点看，就越会对这一力量的存在坚信不疑。内心对于稳定与平衡的渴求给予了这些原本静止于画面的视觉元素如此活跃的生命力。因此，视觉力是视觉形式引起的关于力的心理对应，也是一种生理力。尽管这些力是发生在大脑皮质层的生理现象，但它在心理上却与视觉对象本身属性一致。如果力学的应用推动了科技的发展，那么艺术家对于视觉力的应用将创造出丰富的艺术情感。

二维形式当中，视觉力往往来自于运动，或某一形式与经验图示的叠合。如图2所示，由于水平放置的圆切弧线与桥梁的图示相叠合，所以这一形式被认为承受着稳定的重力。下方的弧线却使人感觉到有一股自下而上且大小不等的力量将其向左上方顶起来。我们的情绪也将随着视觉力不断加强而越来越激烈。与此相同，当正方形旁边放置一个长方形时，我们会感觉它是正方形遭到挤压后产生的形态。菱形则是一个被拽歪了的正方形。等边三角形在推拉之后变为各种形式的三角形。伴随着这些不稳定、变化丰富的形式，观者内心将体验到各种力的作用。

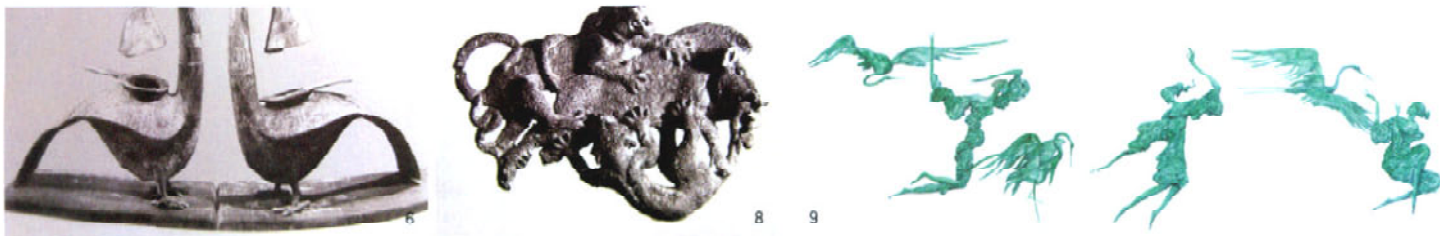
立体形式中视觉力更偏重于体现形体的各种张力。不同形式的张力会产生决然不同的审美情感。图3第一个瓷瓶收缩的颈部造型与膨胀的腹部造型形成对比，使整个瓷瓶成为外界压力与内部张力共同作用的美的产物。第二个瓷瓶颈部纤细的直线与腹部饱满而单纯的弧线相互融合。似乎有一股自下而上、柔和至极的气流在腹部正处于循环往复之中。第三个瓷瓶内强而有力的上升气流被瓶口紧紧裹住，像是一个气功大师深深吸一口气将所有力量汇集至胸腔。第四个瓷瓶近乎于球体的上腹部叫人胆战心惊。好像只要用针刺一下，这个鼓得不能再鼓的肚子就会爆炸。

以形体为语言的雕塑艺术要求每一处形体必须很好地揭示其紧凑而完整的内部空间结构以及完整的外部张力。其视觉力表现为各形体之间的连接关系。如图4所示，来自外部的压力作用于薄薄的肌肉组织和脂肪之上，使光洁平整的背部当中隐隐凸显出肩胛骨的形状。肩胛骨的对外张力与外界压力在对抗中达到了平衡。背部浅浅的“峡谷”告诉我们在脊柱的两旁覆盖着掌控背部动作的层层肌肉。腰部轻微地扭动使这些肌肉发生运动。它们相互交错着发挥各自的作用。

肌肉以及脂肪之间隐现着的“山坳”意味着大气透过皮肤向身体内部挤压。左边的腹外斜肌由于受到身体的扭动使肌肉受到压力，于是腹外斜肌与胸廓之间形成了一道迷人的低点。结实的臀部象征着青春、活力以及生命的开始，体现出水珠才所具有的表面形态。在图5中少女形象的头颈肩关系的处理上，艺术家十分强调颈部作为头部与胸腔的强有力的连接体。有意强调颈部向两端分别插入头和胸这两体块的关系。手臂与胸腔、上臂与下臂的连接关系使人感觉类似榫卯结构一般的结实。在胸廓与骨盆相连接的位置被一层紧凑的腹直肌牢牢地拉扯和覆盖。叉开而坚实的腿部就像两支钢柱一直通到颈部。作品体现出艺术家对于形体间咬合与穿插关系的理解。其形体间强有力的连接关系使作品体现出有如建筑物一般坚实不可摧，同时也彰显了艺术家的个人气质。

艺术家的创作过程就是一个将情感以视觉力的方式注入形式之中的过程。这一过程使形式产生出与艺术情感相统一的视觉力。然而并不是所有形体都能够产生视觉力从而引发情感。平均的形式容易使各种力量相互抵消，还会使我们无法识别元素间的差异而失去耐心。在图6的这件古代青铜器皿中，鸟造型本





身充满着力的变化。紧紧贴伏于地面的腹部以及从头部自上而下、流畅而婉转的线条将一股强大的力量直插入底座。向后扭动的头颈曲线打破原本的安静和稳定，将一股力量向身后延展。鸟造型在这巧妙的回眸之间构成具有明显倾向性的运动。然而当另一只完全相像的鸟镜像般出现在它对面时，一切似乎又恢复了平静。生动而丰富的力被完全抵消，原本具有倾向性的力在相互拉扯过程中居于平衡。此时我们再也找寻不到任何具有总体倾向性的力量，也使画面所要表达的情感变得模糊不清。

以图7中的雕塑作品为例，人物形象的小腿左右两边曲线由于受到比目鱼肌外形的影响。“高点”分别处于相互错落的位置。外部曲线的高点处于线条的上部，而内侧曲线的高点处于偏下的位置。从空间与体量的角度来看，肌群包裹中的胫骨无疑显露出小腿肌肉群各不相同的起始点与结束点。除了身体简单的左右对称，人体造型当中几乎不存在完全对称的形体。人体的任何一个动作都将导致肢体形态的变化。写实主义盛行的年代，艺术家通过解剖学了解人体形态的相关知识。这有助于他们从骨骼与肌肉的运动中掌握形体的视觉力变化，以便使这些形式中的视觉力冲击欣赏者的感官，让他们信以为真。

中国绘画十分讲究“势”的运用。“势”是事物总体的运动趋势，也是地球上所有生命最普遍的规律。完整的雕塑作品无论其形体动态的强与弱都应具备其总体的明显倾向性。在图8中这件汉代青铜雕塑中，野猪在竭尽全力向前奔跑的途中遭遇不测。两只猛虎分别从前后对它进行了致命攻击。两股迅捷而猛烈的杀伤力正威胁着这头奔跑当中的猎物。然而由于野猪的体量如此之大，以至于让我们感觉到它应该有足够的力量在这场搏斗中坚持到最后。在这场力的较量中，身后的老虎已经跃上野猪的背脊，野猪的臀部正受到一股强大的压力，以致在接下来的动作中将呈现坐地的趋势。来自前方的老虎则更为巧妙而凶狠地对野猪实施攻击，它凭借着惯性俯身直插并且撕咬住野猪的腹部，后爪有力地将野猪颈部拉向地面。除了这三股力量的对抗作品中用多余的细节进行修饰，以突出作品主题与动势。运动中大量富于表情的动作或姿态并不适用于艺术，因为他们的印象难于辨认。

节奏是所有生命体得以存在的原始节律，也是那一次又一次推动海浪或心脏跳动的生命原动力所固有的基本特征。作品中的节奏往往体现为各视觉力间相互呼应、停顿与协调的关系。以艺术家魏小明的这件绘画作品为例（图9），构图中左右两边的

少女相互呼应成为一个弧形。这一弧形被中间的少女间隔开，好像音乐中的一个休止符。仙鹤、少女仿佛摆脱了地心引力漂浮于空中。上升之力使构图呈现出飘逸、浪漫的情感。人物形象在动态上尽管各不相同，但在方向上取得了一致。一种无形的力量正将她们送往远方。使视觉力在整体与局部的关系上达到了有如音乐般的动人旋律。

人体作为雕塑艺术的惯用语言，以其形体变化的生动性展现出无穷的艺术魅力。不同形体、不同动态的身体存在着不同的视觉力，这些力量彼此联系而产生节奏。图10这件浪漫主义题材作品中，各个形体间以一种柔和而美妙的力量相互衔接。圆润而饱满的形体起伏好比音乐当中各小节之间应有的张力运动。脚趾轻轻点地的造型取消了女性身体应有的重量，仿佛游走于行云流水之间。一只小怪物正轻轻托起少女的左脚，怪物细长的尾巴与少女饱满的身体形成体量上的对比，更加突出了梦境中所展现的女性丰盈之美。视觉力运动将牵引着我们的目光往复盘旋于所有形体起伏之上。

艺术家创作时所遗留下来的笔触或者塑痕也往往被看做作品艺术情感的较为直接的体现方式。每一个笔触作为一个完整的视觉力形式有其自身的形状、颜色或者体量。用笔的轻重缓急与抑扬顿挫都会使工具与画面在力的作用中留下千变万化的形态。以布德尔的作品《贝多芬》为例，艺术家为了表达自己对于贝多芬及其音乐作品的理解，使手中的黏土充满激情地飞舞。狂野、理性和浪漫的气质从雕塑家手中的黏土中得到一次次的升华。我们甚至能够感受到当艺术家的指尖每一次划过黏土表面时的激情与冲动。这些存留在作品表面的笔触或痕迹所彰显出来的视觉力形式与我们从贝多芬及其作品中感受到的力量在审美情感上完全一致。

综上所述，视觉力是使形式产生情感的直接原因，是视觉形式所包含的引发艺术情感的原动力。艺术家在情感的推动下创造出视觉力形式。观者内心被视觉力激发出审美情感并与作品产生共鸣时，完成对该作品的审美。这一过程中视觉力一直充当着情感与形式的媒介。因此，当我们被某一个形式所感动，使观内心发生震动和共鸣的并不是形式，而是形式中的视觉力。有意味的形式也就是视觉力形式。只有视觉力形式能够感动观者。艺术家的作用是将普通形状或图示表现为有视觉力形式。而形式只是作为视觉力的载体使观者与作品产生共鸣。（转P71）



Yunnan Bronzes Art in the Age of Copper

青铜时代的云南滇青铜器艺术

李艾东 by Li Aidong

内容摘要：滇青铜文化艺术的形成与古滇国的文化脉络有着清晰的确定性。古滇国青铜器区别于我国中原地区青铜器造型的一个主要特征是，青铜器附饰雕塑的写实性。古滇国时期的青铜文化一个重要的代表性特征是：器型与小型的动物雕塑附饰的形式或是器型与独立的人物和动物雕塑的组合。

与中原地区青铜时代同时，云南古滇国的青铜器至商代以后，居住云南古滇池、洱海、滇西北和红河流域地区的云南民族先民也同样创造了富有地方民族特色的光辉灿烂的青铜器文化，在这些青铜器中，完整而精美的造型包括了动物组合、人和动物的组合及圆雕、浮雕及直形体浇铸与焊接的工艺。其写实性之强，令人叹为观止。

关键词：古滇国 青铜器 写实性

Abstract: The process of forming Yunnan bronzes art had the clear relation with the ancient Yunnan culture. Sense of realism was the chief feature of Yunnan bronze sculptures, which distinguished them from those works made in the central plain area in China. In the age of ancient Yunnan, one of the important characters of bronzes culture was that bronze vessels were generated with little animal accessories or with separate figures or animals.

Key Words: Ancient Yunnan, bronzes, realism

云南古滇国青铜文化在中国青铜时代的历史地位长期以来在学术界存在年代上限断定的分歧。比较统一的断代其下限应该是在西汉中晚期，即通常所称“滇王国”时期。建国后至今，在云南境内数次大型青铜墓葬的考古发掘中，出土的大量青铜器已经证实了关于古滇国青铜器具有的极其重要的文化艺术价值及学术地位。有关古滇国的记载最早见于司马迁撰写的《史记·西南夷列传》。有关它的存在和消失在之后的史书上竟没有留下任何记载。在古滇国历史经历的五百余年间，它兴盛于战国，至西汉之后走向衰亡。东汉初叶云南被中原王朝的郡县制所取代，直至古滇国消失。

古滇国时期的青铜文化一个重要的代表性特征是：器型与小型的动物雕塑附饰的形式或是器型与独立的人物和动物雕塑的组合。滇青铜文化艺术的形成与古滇国的文化脉络有着清晰的确定性。古滇国青铜器区别于我国中原地区青铜器造型的一个主要特征是，青铜器附饰雕塑的写实性。从云南省晋宁石寨山古滇国墓地和江川李家山滇墓考古发掘情况看，有代表性的当是江川与晋宁出土的战国时期的牛虎铜案和虎鹿贮贝器。古滇国贮贝器种类包括的范围很广，如骑士、狩猎、人乐、播种与纺织贮贝器等等。1992年，云南省文物考古研究所和玉溪地区、江川县文物管理所联合对江

川李家山古墓群进行了大规模考古发掘，在发掘的59座古墓葬中出土青铜器等文物共计有2173件。这也是继1972年之后的再一次发掘。在具有典型的古代滇人文化特征的大批随葬青铜器器物中，蛇形的青铜器物占数量最多。

古滇国早期青铜器上具像纹较少，而且多为图案化。发展到古滇国的“青铜时代”时，图像语言发展成为雕塑语言，这种变化进而成为一种内容多取材于生活，富有情节变化的具像造型。像农作、狩猎、放牧、舞乐等场景，这种雕塑语言真实地记录了古滇王国的社会生活。如西汉滇青铜器中最为精美的鎏金骑士牧牛贮贝器，此件器物造型中的人物与动物雕塑写实性极强，在呈“（）”（“形筒状器身腰部两侧各塑有一只虎形耳，顶盖上面环绕着塑有四头黄牛，器型中央竖立着一个长方形台基，上面是一个腰挎佩剑的鎏金骑士和坐骑，为牛群的主人。其场景生动地展现了那个时代的生活面貌。

在古滇国时期青铜铸造的生产工具与青铜铸造的兵器，都有着精美的雕塑装饰。尽管其中一些兵器的基本造型与中原地区十分相近，但纹饰却不同。尤其在武器之上，一般装饰着俘虏或动物等。充分显示了滇国工匠非凡的创造力。

狩猎、采集与战争题材始终为云南古滇国时期青铜器造型所关注。随着奴隶社会的发展兼有礼器的功能。如戈、矛、剑、钺、斧、戚等兵器同中原相比较，

在形制与纹饰方面差别很大。一些形制为模仿动物的造型，诉诸视觉的欣赏价值而言，有学者将该类独具云南本土特色的兵器视为是实用与审美合一的“仿生式”青铜兵器。

云南出土的战国、秦汉时的铜锄最多。如万家坝出土的铜锄有的背面有浮雕牛头。研究表明，根据小墓中出土的铜锄有使用痕迹的情形推测，此类型的锄不大可能是农耕用品，应该是用于祭祀的器物。这些青铜锄头上的纹饰有孔雀纹饰、牛头纹饰、雉鸡纹饰等等，其中部分为抽象弦纹、回纹、编织纹、锯齿纹、双旋纹、太阳纹、绳纹等，尤其以双旋纹为常见。纹饰的分格、排列力求均匀，富有规律。细节安排，章法布局等方面，独具匠心。所有图案都以一种或几种不同的纹样为单元，形状相同，方向相对，排列均衡对称，给人以稳重、整齐、匀称的感觉。大多采用了直观的表现手法，并以浮雕与阴刻的方法表现。

商代早期青铜器纹饰以具有庄严和神圣之感的兽面纹为主，风格粗犷凌厉，线条勾曲回旋，变形夸张。在商代瑰丽、精严的艺术中，内涵与神秘性是通过造型、比例变化和细部结构的夸张而获得的。同时，追求较大的器型体量是商代艺术的一个特征。西周侧重于理性化、朴素、规整，而春秋战国时期则又追求世俗享受、满足官能的豪华之美。

中国西周初期的青铜器在造型和装饰上承袭了商朝的形式，风格明显类



三熊铜戈 长23cm



吊人铜矛 长27cm



蛙形战矛 高17cm



动物搏斗场面贮贝器 高42cm

似。这其中的代表作是周康王（姬钊）二十三年作的大孟鼎，重153.5kg，造型雄浑，工艺精湛，是古代铜器中有名的重器，其内壁铸铭文19行共291个，铭文的内容涉及周文王兴周伐纣的原因，周王赋予孟以军权，并且赏赐给孟祭神的香酒、礼服、车马、仪仗和奴隶等史实，大孟鼎铭文是研究周代分封制和奴隶制社会生活的重要史料，历来被学界重视。从造型上来说，鼎腹的轮廓和鼎足的样式已经较商朝有了很大的区别，西周时，艺术追求朴素之美，西周早期，承袭商代的艺术风格，一些重要的青铜礼器也和商代的作品一样表现着神圣、庄严之美，但随着时代的变化，审美意识发生了改变，活泼、流畅的纹饰和优美、典雅的造型逐渐代替了商代沉重的风格。这在滇文化的历史环境中这些特征随之也发生了变化，滇青铜器上雕塑附饰高度的写实性已经成为中国青铜时代文化的又一个里程碑。通过对比研究中国青铜时代青铜器造型和滇王国青铜文化不难发现，云南古滇国青铜器在形制、纹饰甚至包括铸造等方面都有很大的

区别。如鼎、簋等重要的青铜礼器在滇文化中被贮贝器、铜鼓所取代，特别是贮贝器和其他器具上的大量人物和动物附饰雕塑，应该是古滇王国青铜文化特有的艺术形式。

已有的研究资料表明，云南古滇国对范型材料的使用顺序是石范——泥范——失蜡法。铸造有单面范、双面范和分铸法，器物的形制也较小。中原地区青铜器造型表现的形式及内容与云南古滇国青铜器相比，较大都是一些程式化的神秘的图形。例如，殷商时代中原青铜器在装饰表现中除铭文、征战、宴乐等特定图像纹饰外，基本上都是相对固定的纹饰，如饕餮、龙凤及兽面纹饰等等，以及其他几何与动物变形的图案。而滇国青铜器装饰雕刻却呈现出一种多变的、生活化的甚至浪漫的意态。

古滇国的青铜器及其艺术造型，既有受中原文化影响的痕迹，又有着浓厚的云南少数民族特色。已发现的铜鼓的图案中，一部分为太阳纹、几何形花纹、饰弦纹、云雷纹等。动物图案出现最多的是鳄鱼与翔鹭纹、牛纹、鹿纹及船纹等。在这些文饰图案中，太阳纹最能反映出

云南古代民族对太阳的崇拜。牛纹及其他能够作为炫耀财富，显示荣誉、地位与威望的纹饰，除具有云南地域民族特点外，也包含着中华民族古代文化的一些共同的审美倾向。

与中原地区青铜时代同时，云南古滇国的青铜器至商代以后，居住云南古滇池、洱海、滇西北和红河流域地区的云南民族先民也同样创造了富有地方民族特色的、光辉灿烂的青铜文化，在这些青铜器中，完整而精美的造型包括了动物组合、人和动物的组合及圆雕、浮雕及直形体浇铸与焊接的工艺。其写实性之强，令人叹为观止。

（李艾东 云南大学艺术与设计学院）

参考文献

- 1 云南省博物馆《云南晋宁石寨山古墓发掘报告》文物出版社，1959年
- 2 陈丽琼、马德娴. 云南晋宁石寨山古墓群清理初记. 文物参考资料. 1957年第4期
- 4 张增祺. 滇地区域青铜文化内涵分析. 南方民族考古. 第一辑1987年
- 5 王大道. 滇池区域的青铜文化. 云南青铜器论丛. 文物出版社，1981年

参考文献

- 1 丹纳. 艺术哲学. 人民文学出版社，1963年
- 2 罗宾·乔治·科林伍德. 艺术原理. 中国社会科学出版社，1985年
- 3 特伦斯·霍克斯著[英]. 瞿铁鹏译. 结构主义和符号学
- 4 罗兰·巴尔特[法]. 符号学原理. 三联书店 1988年
- 5 贡布里希著[英]. 尹定邦主编. 林夕、李本正、范景中译. 艺术与错觉. 湖南科学技术出版社，1999年
- 6 岩井宽著[日]. 倪洪泉译. 境界线的美学. 湖北人民出版社，1988年
- 7 苏珊·朗格[美]. 滕守尧、朱疆源译. 艺术问题. 南京出版社，2006年
- 8 康定斯基. 查立译. 论艺术的精神. 中国社会科学出版社，1987年

（接P69）在图像文化突显其负面功能的时代，视觉逐渐失去原有的意义和效用。这将导致艺术形式与艺术感受之间形成断裂。无论是艺术家还是欣赏者都应该恢复眼睛对于生动艺术形式的捕捉能力，恢复其敏锐的视觉理解力。不然，今天的“视觉消费者们”就只能依靠那些支离破碎的学说或观点阅读艺术作品了。

（张若愚 清华大学美术学院）