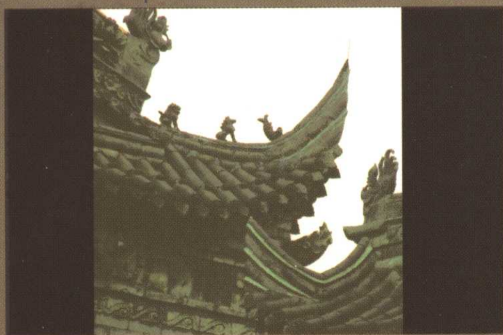


高等学校通识课程系列教材

美学与艺术类

东方艺术与美学

邱紫华 主编



高等学校通识课程系列教材

(美学与艺术类)

东方艺术与美学

邱紫华 主编

高等教育出版社

内容提要

本书为高等学校通识课程教材(美学与艺术类)的一种。

本书系统介绍了东方各民族艺术与美学思想,并在介绍各民族美学思想的基础上,重点阐释各民族的各门类艺术的表现特征,并揭示了形成这些特征的文化原因。本书包括了对古代埃及、苏美尔、巴比伦、亚述、波斯、希伯来、阿拉伯、印度、中国、日本等民族的艺术作品的分析与审美评价;解释了形成各民族艺术表现特征的深层的文化原因。读者通过阅读本书可以对东方各民族的艺术及美学思想的特征有系统而全面的了解与把握。本书理论深厚,有丰富的信息量,分析深入浅出,文字流畅优美,例证典型生动,有很强的可读性与趣味性。

本书适合高校开设跨专业的通识课程采用,也适合美学与艺术爱好者阅读自修。

图书在版编目(CIP)数据

东方艺术与美学/邱紫华主编. —北京:高等教育出版社, 2004. 7

ISBN 7-04-013858-1

I. 东... II. 邱... III. ①艺术史-东方国家-高等学校-教材②美学思想-东方国家-高等学校-教材

IV. ①J130.9②B83-093

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 052500 号

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-64054588
社 址	北京市西城区德外大街 4 号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100011	网 址	http://www.hep.edu.cn
总 机	010-82028899		http://www.hep.com.cn
经 销	新华书店北京发行所		
印 刷	北京乾洋印刷有限公司		
开 本	787×960 1/16	版 次	2004 年 7 月第 1 版
印 张	22.75	印 次	2004 年 7 月第 1 次印刷
字 数	420 000	定 价	28.60 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

《东方艺术与美学》编写人员名单

主 编 邱紫华

编写人员

邱紫华			(绪论)
李 梦	刘 程		(埃及)
雷武锋			(中近东)
杨 建	李社教		(希伯来)
姜岳斌			(波斯、阿拉伯伊斯兰)
陈龙海	韩文革		(印度)
曾祖荫	宋雄华	潘世东	(中国)
习传进	王文戈	邱紫华	(日本)
辛艺华			(插图选编)

郑重声明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》，其为人将承担相应的民事责任和行政责任，构成犯罪的，将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序，保护读者的合法权益，避免读者误用盗版书造成不良后果，我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人给予严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为，希望及时举报，本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话：(010) 58581897/58581896/58581879

传 真：(010) 82086060

E - mail：dd@hep. com. cn

通信地址：北京市西城区德外大街 4 号

高等教育出版社打击盗版办公室

邮 编：100011

购书请拨打电话：(010) 64014089 64054601 64054588

策划编辑	徐 挥	
责任编辑	杨亚鸿	迟宝东
封面设计	王 雎	
责任绘图	朱 静	
版式设计	马静如	
责任校对	张 颖	
责任印制	孔 源	

目 录

绪论	1
第一章 古埃及的艺术与美学	11
第一节 决定古埃及美学和艺术思想的两大因素及 审美观	12
一、古埃及宗教是艺术的原动力	12
二、原始思维深刻影响了古埃及人的审美思维	16
三、原始思维在古埃及审美和艺术创造中的表现	18
四、古埃及人生活和艺术中的审美观念	20
第二节 古埃及建筑艺术的美学特征	23
一、永恒理念是建筑艺术的根本	24
二、金字塔的美学意蕴	25
三、埃及王陵所追求的形式美学	27
四、“神的城堡”与“石柱森林”——埃及神庙的美学 特征	30
第三节 古埃及雕塑与绘画艺术的美学特征	31
一、凝固的生命形式——古埃及浮雕和绘画艺术的美学 特征	31
二、不朽的肉身——古埃及雕塑的美学特征	36
第二章 古代中近东的艺术与美学思想	41
第一节 古代苏美尔民族的艺术和美学思想	42
一、苏美尔人的审美观念	42
二、苏美尔—阿卡德时代造型艺术的美学特征	49
第二节 古代美索不达米亚诸民族的美学和艺术思想	56
一、古巴比伦史诗《吉尔伽美什》的美学艺术思想	56
二、赫梯人、亚述人和新巴比伦人的美学思想	59
第三章 古代希伯来民族的艺术与美学思想	68
第一节 悖逆与整合的民族精神与宗教哲学	69
一、犹太教	70
二、犹太教哲学	71

第二节	《旧约》中的美学思想	72
一、以上帝为美	73	
二、以上帝的创造活动为美	73	
三、以上帝看着是“好的”创造物为美	74	
第三节	《旧约》中的崇高观	75
第四节	希伯来民族悲剧精神的独特显现	81
第五节	“不可为自己雕刻偶像”——宗教观念与艺术 精神的联结	90
一、反对偶像崇拜的神学律令与道德规范	90	
二、犹太艺术的传统精神	91	
第六节	犹太艺术	92
一、文学	92	
二、音乐	99	
三、造型艺术	102	

第四章 波斯与阿拉伯伊斯兰民族的艺术与美学

思想	106
第一节 波斯民族的艺术与美学思想	109
一、波斯民族的历史文化	109
二、琐罗亚斯德宗教哲学的二元本体论	110
三、古波斯艺术特征与审美理念	111
四、中世纪波斯诗歌及其美学特征	113
五、代表作分析:内扎米《蕾莉与马杰农》的悲剧美学 思想	120
第二节 阿拉伯伊斯兰民族的艺术与美学思想	122
一、地理环境与阿拉伯民族的审美意识	122
二、伊斯兰教与阿拉伯民族的美学思想	122
三、非生灵性与抽象性的造型艺术	125
四、来自灵魂深处的音乐和歌舞	128
五、豪放与空灵的诗歌艺术	129
六、代表作分析:《天方夜谭》的美学思想	131

第五章 印度美学与艺术

第一节 印度思想的特性	135
一、根深蒂固的泛神论思想	135
二、永恒与无常	137

	三、灵肉二元的人生观与人生四期的实践论	142
第二节	印度美学思想的总体特征	144
	一、多样统一的美学思想	144
	二、印度美学和宗教哲学有着千丝万缕的联系	147
	三、美是和谐	150
	四、印度美学思想同原始思维方式有着密切的联系	151
第三节	史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》中的美学思想	152
	一、两大史诗中的“达磨”思想对审美思想的影响	152
	二、两大史诗中象征观念的审美表现	155
	三、两大史诗表现出的悲剧观念	157
第四节	印度佛教文学艺术与美学思想	162
	一、佛教美学思想中美的层次	164
	二、佛教的审美思维特征	165
	三、佛教三个基本的艺术观念	166
	四、佛教文学的审美特征	168
	五、佛教造型艺术的美学特征	170
第五节	印度艺术	179
	一、建筑艺术	179
	二、雕刻艺术	190
	三、绘画艺术	199
第六节	神奇的印度音乐与舞蹈	209
	一、印度音乐神奇的旋律与节奏	209
	二、印度舞蹈的美学特征	214
第七节	印度古典主义诗歌中的情味及韵之美	216
	一、古典主义美学范畴体系及“情味”美学理论	217
	二、古典主义美学的“韵”论	219
第八节	神是无限完美的典范——泰戈尔的诗学思想	222
	一、泰戈尔的宗教哲学思想	223
	二、泰戈尔的美学思想	225
结语	印度美学思想的总体特征	226

第六章 中华民族的艺术与美学

第一节	天人合一	229
	一、天人合一与原始思维的关系	229
	二、天人合一的历史发展与特点	232
	三、天人合一与艺术的审美关系	237

第二节	尽善尽美	253
一、	尽善尽美与氏族血缘	254
二、	美与善	256
三、	伦理美学的局限与突破	263
第三节	情理统一	267
一、	从节制情欲到体情遂欲	268
二、	真情、愤书、理趣	280
第四节	境生象外	284
一、	言外之意	286
二、	以形写神	291
三、	以实出虚	293
第七章	日本艺术与美学	298
第一节	日本艺术与美学产生的文化背景	300
一、	森林因素	300
二、	海洋因素	301
三、	农耕因素	302
第二节	日本民族的思维特征	302
一、	原始思维对文明时代的思维方式的深刻影响	303
二、	对人的自然天性的尊重	304
三、	对变化的敏感和对瞬间状态的留恋	305
四、	对主观精神力量主导作用的强调	306
五、	对精细地认知和表现事物的强调	307
六、	注重非逻辑思维的直觉思维倾向	307
第三节	日本民族的审美意识	308
一、	崇尚生命之美,赞赏生气盎然之美	309
二、	美与善同一	310
三、	色彩具有明确的文化人类学及审美象征的意义	311
四、	以植物生命为象征体系的审美意识	313
第四节	日本民族的艺术观	315
一、	艺术之道遵循自然之道	316
二、	借自然物的形象姿态抒发主体内心的情感世界	318
三、	艺术美以技艺的完美为基点	321
第五节	日本诗歌的美学特征	322
一、	和歌具有明显的非政治性、非社会性倾向,表现 恋情是和歌的中心	323
二、	追求表现瞬间的印象和感触	325

三、和歌的形式短小,诗句精练,意蕴含蓄而悠远	326
四、追求表现禅的审美理想和美的境界	327
第六节 日本雕像与绘画的美学特征	328
一、日本雕像	328
二、日本绘画	332
第七节 日本建筑的美学特征	341
一、充分显现了佛教的“无常”观念,在形式上表现为 缺乏崇高感和坚固感	342
二、顺应自然,与自然融为一体	343
三、显示了日本民族以“幽暗为美”的“阴翳”的审美 心理特点	344
四、体现了佛教禅宗的人生理念	345
后 记	349

绪 论

—

就人类审美文化的历史进程而言,东方审美文化同西方、同世界其他地区一样,也是源远流长的。东方的艺术作品非常丰富,审美思想博大精深。在古代,东方文化艺术曾对古希腊、罗马的美学思想产生过十分巨大的影响。波兰美学家塔塔科维兹指出:“古希腊不止一次与东方艺术发生遭遇并利用过它,早期是利用埃及艺术,亚历山大大帝在位时期和帝国分裂时期是利用小亚细亚艺术。在占有大片亚洲领土的罗马帝国,欧洲艺术与亚洲艺术相遇并与之比肩共存。”^①可以设想,要总结人类审美意识的发展,要研究美的规律和艺术特性,仅以欧洲美学作为立论的依据是褊狭的、不全面的。几千年来,东方各民族创造出了许多在风格上与欧洲艺术迥然不同的神奇的作品,并以绚丽多彩的艺术风格影响人类审美思想和艺术史的全部进程。

19世纪,德国大诗人歌德就指出,审美理论缺乏东方部分将是残缺不全的。德国浪漫派理论家许莱格尔也呼吁西方艺术理论家要研究东方审美思想,向东方艺术学习。20世纪30年代,美国文化史家房龙就在《人类的艺术》一书中多次谈到东方艺术对西方艺术的恩惠。他说,在人类艺术史上,“希腊人不但不是第一个登场的人物,反而是最后出场的人物。”“西方花费了好几百年的时间才懂得,原来中国绘画同西方一样好,一样趣味隽永,如果不是远远超过西洋画的话。”^②在当代,美国美学家托马斯·门罗指出,“今天,我们还像在18世纪和19世纪初叶的人们那样,想过分依赖来自支离破碎的西方艺术知识中的基本概念。‘美学’作为一个西方的学科和哲学的分支,它长期以来的基础是选择了希腊、罗马和少数几个西方国家的艺术和思想。同时,它还力求去概括所有艺术,所有审美经验,所有人类社会中的艺术的价值”,这就不仅显得力不从心,而且容易失之偏颇。他表示,“倘若西方美学家想继续忽视东方艺术及其理论,就可能会更准确地给自己的著作冠之以‘西方美学’的标题,而不会去佯装出议论全世界范围的

① [波兰]塔塔科维兹:《古代美学》,广西人民出版社1990年版,第250页。

② [美]H. W. 房龙:《人类的艺术》,中国文联出版公司1989年版,第88、8页。

样子。”^①他已经认识到：“东方艺术包含了西方艺术所没有的重要价值，这就可能在东方美学中发现可适用于任何地方的艺术与审美经验的重要悟性。”^②托马斯·门罗的话可谓振聋发聩，发人深省。

全世界的美学家和艺术理论家，应当认真而客观地研究并总结东方艺术和审美思想的特点，尽力探索东方美学思想的特征，在比较东方、西方美学特征的基础上建立全面的、科学的美学理论。这一研究意义重大，既可以促进东方与西方审美文化的比较、交流，又有利于东方、西方艺术之间的相互渗透和吸收，还将大大改变东方美学在人们心目中的地位，增强东方各民族人民在艺术创作和理论研究中的自豪感和自信心。这就是研究东方美学的现实意义。

二

“东方”一词几乎同人类文明的历史一样古老。人们常在不同的性质和含义上使用它。政治上的“东方”曾是指社会主义政治体系的国家群；经济上的“东方”是意指不发达地区和第三世界国家；地域上的“东方”是指欧洲以东的整个亚洲。在美学研究中的“东方”一词涵义，包含地域上的和文化体系上的两种涵义。

首先，就地域来说，“东方”有其历史形成的特定指向。苏联著名的东方学家阿甫基耶夫在《古代东方史》中曾说，书中“所叙述的是在东北非洲、西亚细亚、南亚细亚和东亚细亚这一广大地区上的一些最古老的东方国家的历史发展”。^③美国著名的文化人类学家桑戴克在《世界文化史》中根据地域文化的历史传统特征，把格林尼治的东经 30 度作为东方与西方的地域文化分界线，这样划分的结果，即认为“东方”包括北非东北角埃及以东直到中国、日本的西太平洋沿岸地区的整个地域。^④英国著名历史学家汤因比认为，“所谓的‘东方’是包括从埃及到中国的全部地方。”^⑤这种分法，符合远古以来的历史事实。应当说明的是，俄罗斯的乌拉尔山脉以东的亚洲部分在地域上也应属东方。为什么地处北非东北角的古代埃及也划归为东方呢？此中有埃及特殊的地理文化原因。在古代埃及的东方是整个亚洲，它同西部亚洲的文化和商业的交往紧密，相互渗透、交融。埃及的西部是无人穿越的利比亚大沙漠，在古代被埃及人视为“死亡之地”，因此基本上隔绝了同西非其他民族的交往。埃及的南部是埃塞俄比亚高原和荒无人烟的原始森林，这一地区的土著民同埃及的交往极少，基本上对埃及的文化发展

① [美]托马斯·门罗：《东方美学》，中国人民大学出版社 1990 年版，第 4～5 页。

② [美]托马斯·门罗：《东方美学》，中国人民大学出版社 1990 年版，第 11 页。

③ [苏]阿甫基耶夫：《古代东方史》，三联书店 1956 年版，第 3 页。

④ 参见[美]桑戴克：《世界文化史》，中华书局 1930 年版，第 13 页。

⑤ [英]汤因比：《历史研究》第 1 卷，上海人民出版社 1959 年版，第 47 页。

没有较明显的影响。所以从地理环境和文化发展的史实看,埃及是属于类似于西亚文化圈的北非国家。“东方美学”应当把它纳入自己的研究范围。

近年来,国内有人主张,把南太平洋的澳大利亚、新西兰以及美拉尼西亚和波利尼西亚地区,甚至把智利所属的复活节岛等都划在“东方”地域文化范围内。在国内外的一些学术著作中也有把北美洲的爱斯基摩人、印第安人以及拉丁美洲的墨西哥人、古代的玛雅文化艺术统统纳入“东方”的范围内。这样,就把历史地形成的地域概念和文化体系概念的内涵更宽泛地延伸了。把“东方美学”的范围扩大到这些地区,应该说是一种“泛东方化”的倾向。这种“泛东方化”倾向是建立在这样的思想认识基础上的,即把凡是与欧洲美学和艺术差异明显的其他民族的艺术审美形态都看作“东方艺术”。这种观点值得商榷。

其次,就文化体系而言,“东方”一词在美学研究中含有一部分文化体系(或模式)的意思。与西方相比较,东方文化既有共同性,又有自己的特殊性。因此,桑戴克把东方文化分为“近东文化”和“远东文化”。远东文化包括印度和中国文化;近东文化包括埃及和爱琴海文化、拜占庭文化、古代波斯文化以及后来的伊斯兰文化。

根据我国东方文学研究家季羨林的看法,“人类历史上的文化可归并为四大文化体系”。他认为:“一个民族或若干民族发展的文化延续时间长、又没有中断、影响比较大、基础比较统一而稳固、色彩比较鲜明、能形成独立体系就叫做‘文化体系’。”世界文化中,共有四个文化体系:“中国文化体系,印度文化体系,波斯阿拉伯伊斯兰文化体系,欧洲文化体系。”至于埃及、巴比伦由于文化出现中断并为其其他民族所共同继承发展,不能构成独立的文化体系。^①

我们赞成这一说法,但是要补充两点。第一,“东方美学”这门学科的研究对象必须涉及人类审美思想的发生、发展,必须涉及远古时代东方各民族之间在艺术和审美思想上的彼此渗透、影响等重要的理论问题,而古代的埃及艺术和美学思想颇具独立性,非常丰富、深刻,曾对地中海地区和西亚产生了相当深远的影响,成为研究东方古代美学思想的最典型的“木乃伊”。因此,东方美学不能因埃及后来的历史的中断而不是独立的文化体系而将它排除在外。第二,说世界分为四个文化体系似不甚确切,因为非洲、南美洲和南太平洋是特殊的文化体系。如果说在东半球有四个文化体系就显得全面、准确了。我们认为,在研究中,根据文化体系的划分,波利尼西亚、北美、南美等不应当涉及。这样,“东方艺术与美学”的“东方”应该是立足于地域范围和文化体系这两个因素的基础之上的。在“东方艺术与美学”的研究中,应该主要探讨古代的埃及、希伯来、波斯、阿拉伯伊斯兰、印度、日本和中华民族的艺术理论及美学思想,并力图探究整个东方范

^① 季羨林主编:《简明东方文学史》,北京大学出版社1987年版,第5页。

国内各民族审美思想、艺术表现及美学范畴的总体特点。

三

东方民族在艺术和美学思想方面的相似性、一致性、共同性远远大于差异性和独特性。这是因为,东方各民族在生活生产的方式上,在历史发展的实践过程中,相同的因素远远比差异的因素多。对此,日本学者冈仓觉三在《东方的理想》一书中就明确地提出“亚洲是一个整体”的论点。英国的东方艺术史家 L. 比尼恩也指出:“至少是在艺术上,亚洲国家比设想的还要有更多的共同点。没有任何一幅亚洲的绘画作品会被误认为是欧洲的绘画。在所有的亚洲国家里,画家们从来也不去……介绍投影法或是尝试着运用自然的作用而制造出一种幻觉效果,这是怎么一回事呢?从波斯一直到日本,所有这些国家都有着这么一个共同点,那就是线描画的技巧性和生命力,这是西方几乎从来也不能与之媲美的。这并不仅仅是偶然情况,这是思想态度的表征。这流露出一种精神状态。”^①因此,我们既要看到东方美学是全人类共同的精神财富,它必然要反映出人类审美实践经验的共同性和审美思维方式的普遍规律,同时也要看到东方美学思想具有自身的相对的整体性。在这一原则下,还要承认东方各民族自身的美学思想所具有的独特性。

既然东方美学相对于人类审美思想的普遍规律而言是一个特殊的整体,那么,可以把东方审美思想和艺术表现看作大致上具有整体性的美学模式。所谓“东方美学的总体特征”,正是通过东方的每一个民族的美学思想来表现的。正基于此,我们赞成有的学者在把东方归纳为几个地区文化模式的同时,又往往把东方艺术和美学思想看作相对统一的整体。我们的研究所采取的正是这样的态度。

应当指出的是,在强调东方艺术和美学思想既具有差异性,又具有相对的整体性的同时,绝不能采取过去那种把东方艺术或美学看作纯粹、单一的东西,即只见共性,不见个性的做法,而应当充分注意对东方各民族之间的不同特点的比较。同时,我们也不赞成把东方、西方美学对立起来,过分强调它们的差别而忽视相同性的做法,更反对那种对东方、西方美学进行孰优孰劣的“价值比较论”。在本书的研究中,遵循这一原则:在各种层面的比较研究中,只比较它们的特征而不比优劣,并力图阐明形成这些特征的文化原因。因为,文化学和美学研究中的优劣论只能导致民族主义的褊狭心理的发展,而不利于科学的研究。美国的文化人类学者露丝·本尼迪克特认为:“文化也都是人类行为的可能性的不同选

^① [英]L. 比尼恩:《亚洲艺术中人的精神》,辽宁人民出版社 1988 年版,第 23 页。

择,无所谓等级优劣之别;文化的所谓原始与现代的差别,也并非意味着落后与先进这类评价,各文化都有自己的价值取向,有自己与所属社会的相适能力。”所以,她主张:“我们确有必要首先修炼到这样一个程度,即我们不再认为自己的信仰比邻邦的迷信更高明。”^①可以这么说:把东方、西方美学看作对立的文化模式或美学体系是不符合事实的,对它们进行孰优孰劣的价值区分就更加错误了。

这样,人们自然而然地就会提出这样的问题:“东方艺术”、“东方美学”这一提法能否成立?换言之,东方民族审美思想和艺术表现形态有没有事实上能证明的总体特征?回答是肯定的。对这一问题的有力回答,应当由大量的事实来确证。

寻找或总结东方美学的总体特征,必须依据艺术史的基本事实。从事实出发,不能采取先验的态度凭空地去抽象。科学研究的基本方法,归根到底是观察,是把握现象,以现象为基础去比较分析,从而形成对规律的认识和把握。所谓“规律”就是指事实与事实之间的重复出现的确定的关系。研究东方美学,要寻找东方美学的总体特征,第一步就必须搜求事实,以大量相同的事实作为立论的依据。什么是事实?可以共证者为事实。事实必须是屡试不爽,多次反复依然如是。建立在事实基础之上的规律有极大的普遍性,就是说,你看是这样,他看也是这样,这样的事实,才能够称之为“规律”。下面我们将从东方艺术与美学思想的三个基本特点进行举证。

四

东方艺术与美学思想有以下三个基本特点:

第一,东方民族的审美思维方式和艺术表现方式是原始审美思维和原始艺术表现的自然延伸和发展。提出这一看法的依据有两个方面。其一,相比之下,东方艺术的基本表现方法同原始艺术保有更多的相似性和一致性的因素,它们之间具有最紧密的血缘联系。其二,东方民族的宗教信仰、伦理制度、生产生活方式、政体形式以及由此形成的民族文化心理、思维方法等,仍呈现着远古历史的深刻痕迹,所形成的尚古、崇拜传统的社会心理具有延绵久远的持续性和稳固性。鲁迅指出:“中国人至今未脱离原始思想,的确尚有新神话发生。”^②上述因素导致东方美学和艺术表现的一个重要特点,即继承多于创新,显示出强劲的历史生命力和深厚的历史的积淀。

^① [美]露丝·本尼迪克特:《文化模式》,三联书店1988年版,第3、6页。

^② 《鲁迅书信集》,人民文学出版社1976年版,第67页。

黑格尔在《美学》中分析了大量的东方文学和绘画、雕塑作品后,断言象征型艺术主要起源于东方,并把东方艺术的本质确定为“象征型艺术”。过去,人们总是带着反感的情绪看待这一结论,认为这是黑格尔故意贬低东方民族的艺术创造。其实,如果不带任何偏见看,黑格尔的论断倒是极富睿智的:揭示了东方审美思维、东方艺术同原始思维、原始艺术之间的深刻的血肉的联系,指明了东方审美思维、东方艺术特征同原始思维、原始艺术特征的直接的渊源关系和继承关系。甚至可以这样讲:黑格尔对于东方美学和东方艺术所发挥的独具慧眼的论断,为我们研究东方美学和东方艺术提供了一把开启大门的金钥匙。

原始审美思维和原始艺术的基本手法,在东方审美思想和艺术中得到非常鲜明的体现。这种事例可以随手拈来:

首先,东方民族都是在意象性、情感性思维的支配下来塑造人物,不顾及真实的人体比例关系,只追求意象化的、理想化观念的表达。在东方的雕塑和绘画艺术中,尤其是在人物画中,作者几乎无一例外地都不按正常的比例关系进行创作:凡是表现伟大的人物或有地位、有权势的人物,其体积和高度往往比旁边的人物高大若干倍,而且,可以明显看出,这种比例失调是有特别的用意和寄托的。例如,古埃及的法老雕像同其身边的子女雕像的比例严重失调,阿拜辛神庙前的四尊拉美西斯二世的坐像各高达22米,而其子女的立像则仅是正常人的高度,同样,卢克索神庙和卡纳克神庙门前的法老雕像都具有超常的体积和高度。埃及美学范畴中的“崇高”范畴其原意就是“高度”,这一名词后来被希腊人发展为“崇高”这一美学范畴。印度佛教雕像中,释迦牟尼同其弟子迦叶、阿难的比例也严重失调,一般来说,其比例就像成人同儿童的比例一样。中国古代雕像和绘画的比例和东方其他民族的雕塑艺术的比例同样如此。

其次,东方各民族的绘画,几乎都不采用古希腊、罗马和后来文艺复兴时期的意大利艺术家从一个固定的角度观察对象的“焦点透视法”来表现对象,而毫无例外地运用多点透视法或说是“散点透视法”来表现对象。这种方法是把物体的各个面都加以表现,无论看到的或看不到的部分都要展示出来,由此,画面上就出现了“歪曲”、“扭曲”的或是呈展开状的图像。这就是东方艺术中著名的“正面律”绘画。这种图画很像现代世界地图中按“麦开脱”投影方法绘制的东西两半图并列展开的图画一样。而人类早期的原始绘画都是用这种方法绘制而成。东方绘画同原始绘画的一致性,正好印证了东方审美思维同原始思维的相似性或共同性。这种希望全面表现对象的思维方法就是原始思维的“整体性”的思维特征。追求完整地无遗漏地表现对象,也是原始艺术的基本特征。原始人类在表现他们所观察到的对象时,都竭力把对象的全部外形特征毫无遗漏地表现出来。因为,在原始人看来,如果不能全面、准确地把握对象的形状特征的话,这个对象就是没有被认知和把握的,而没有被认知和被把握的东西就是神秘的,它会

令人感到恐惧和不安；如果不完全表现对象，人类对其施加的巫术作用也将失去效应。所以，原始的叙事文学、原始绘画、原始雕刻等艺术，都以繁冗、细致为特征。原始艺术这一表现手法对东方民族的艺术表现产生了深远的影响，这一特征可以在东方任何一个民族的艺术作品中见到。例如，著名的古埃及壁画中“被扭曲”的人物形象和“格层式”图画；巴比伦和亚述王宫门前的五条腿的狮子和人面带翼的五条腿的牛；中国商周青铜器上被展开表现为“双身共一头”的动物等等。这并非是西方学者所谓的东方艺术家不懂得透视的原因，而是由东方审美思维特征所决定的必然的表现方法。这些作品是超现实主义的、意象的，从真实性角度而论，它们提供的事物的信息量远远大于直接模仿具体事物的作品。

再次，受原始思维的深刻影响和制约，古代东方民族在艺术创作过程中，尤其是创作雕像、绘画时，几乎从来不采取面对实物和人物的直接写生方法，而是采用先观察、记忆，再凭借大脑记忆中的表象来创作的方法，这就是“延迟模仿法”。“延迟模仿”是现代心理学的概念，它是指“对象不在眼前的模仿”，这种模仿是将大脑中存留的事物的表象加以浮现后，再予以描摹出来的思维形式。“延迟模仿”是原始艺术和东方艺术所特有的艺术表现现实的方式，它同西方艺术传统所用的“直接写生法”迥然不同，艺术作品的形态也就很不相同。延迟模仿是借头脑中的记忆表象来模仿、来再现，而任何记忆都有某种程度的遗忘，对真实的表象都有所偏离和变形，因此，延迟模仿必然改变对象原有的形态，而由大脑中的“完形功能”予以添补或删减。由此，决定了东方造型艺术都不追求形式的逼真，对艺术真实性的理解也就由“形”而转向“神”——即情感和意念的真实表达，这就是中国美学中常说的“得其意而忘其形”、“重神而轻形”的美学传统的思维来源。“延迟模仿”无论在中国、印度、日本或阿拉伯民族的艺术创作中都是普遍运用的方法。中国绘画往往采取“观之于目，了然于心”、“外师造化，中得心源”、“目识心记，以形写神”等方法，从观察到领悟、从领悟到记忆，凭借记忆力来描摹对象。中国清代著名画家郑板桥所谓的从“眼中之竹”到“胸中之竹”再到“笔下之竹”的创作过程，就十分清楚地表述了“延迟模仿”这一特别的东方式的创作途径。“延迟模仿”同“多点透视”和超比例原则的美学思想紧密联系在一起，形成了以东方民族为代表的“意象艺术”这一特殊的艺术风格。

第二，东方艺术与美学思想与宗教有着密不可分的联系，宗教制约着东方艺术与美学思想的发展。对于东方各民族而言，审美活动从来就不是独立的活动领域，它始终同原始宗教的巫术活动、民间宗教信仰以及成熟的宗教信仰活动紧密联系在一起，与生产活动一起，共同构成了人类的实践活动。宗教信仰活动中那种如醉如狂的激情也就生发成为审美情感，而其中所蕴含的价值观念同时也就转换为审美价值。东方各民族宗教中的神的观念、灵魂不死和轮回再生的观念及彼岸世界的观念都是神秘的、超验的和非理性的，无法实证的，也是难以